CAHIERS DU CINÉMA



136 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • OCTOBRE 1962 ★ 136

NOTRE COUVERTURE

John Wayne et James Stewart dans **L'HOMME QUI TUA LIBERTY VALANCE** de John Ford. **(Paramount.)**

Ne manquez pas de prendre page 51 **LE CONSEIL DES DIX**

Cahiers du Cinéma

OCTOBRE 1962 TOME XXIII. — N° 136

SOMMAIRE

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38

ENTRETIEN AVEC KING VIDOR

par Luc Moullet et Michel Delahaye



King Vidor en 1931.

Président du jury du Festival de Berlin, King Vidor est venu assister ensuite à l'inauguration de la rétrospective consacrée à son œuvre par la Cinémathèque française. Il a eu la gentillesse de sacrifier un peu de son temps libre, quelques heures avant de reprendre l'avion, afin de nous accorder cet entretien, qui nous a été facilité par l'amabilité de Mme Mary Meerson.

La rétrospective commençait par Hallelujah, *que King Vidor n'avait pas vu depuis de nombreuses années...*

Amour et vitesse

— Hallelujah *semble suivre d'assez près la parabole de l'Enfant prodigue.*

— C'est exact. C'est un épisode de la lutte entre le Bien et le Mal. A mi-chemin entre ces deux extrêmes, il y a la Femme. Il y a aussi la Famille, dont la présence est constante tout au long du film. Cela me rappelle un film italien, *La Madre* de Mario Monicelli : la mère représente l'Eglise et s'oppose à la femme qui pousse l'homme vers le mal. C'est un thème solide et excellent.

J'étais content l'autre soir en revoyant *Hallelujah* : les spectateurs réagissaient très bien devant chacune des intentions du film. J'ai compris pourquoi les gens s'intéressent à des

films aussi vieux. C'est que les films modernes n'ont rien qui puisse les retenir. Vous comprenez, je viens d'en voir vingt-huit à Berlin, plus qu'à Hollywood en une année. Quelques-uns parmi les vieux films racontent des histoires plus intéressantes ; les sujets étaient plus consistants, plus solides, alors qu'à Berlin la plupart des films racontaient des histoires banales et sans importance, qui n'accrochent pas le spectateur.

— *Il y avait pourtant* A Kind of Loving *et* L'Amour à vingt ans...

— Ces films ont beaucoup de qualités. Mais le thème en est faux : l'homme qui rencontre une femme, et toutes ces difficultés qui empêchent leur accord. Dans la vie, ces difficultés n'existent pas : c'est quelquefois difficile et très long de trouver la fille que l'on aime, mais une fois qu'on l'a trouvée, le reste ne demande pas longtemps ; ça va très vite. Alors que dans ces films, cela traîne, traîne. Cela ne correspond pas à ce que le spectateur est en droit d'exiger, lorsqu'il va le soir au cinéma. On a l'impression de quelque chose d'incomplet ; et le spectateur n'aime pas cela ; ce n'est pas bon pour lui. On dirait une lettre envoyée à un ami : j'ai aperçu la fille mardi ; je l'ai vue au réfectoire mercredi ; je lui ai parlé jeudi ; je lui ai donné un livre vendredi, et un rendez-vous samedi soir. C'est très ennuyeux, car le spectateur, lui, dira : « Moi, j'ai tout fait la première fois. Qu'est-ce que c'est que toutes ces histoires ? J'ai pris la fille à la sortie de son travail, je l'ai conduite en ville ; et elle a passé la nuit chez moi. » Toujours retarder, toujours retarder, ce n'est pas conforme à la réalité.

— *Dans le cas d'*A Kind of Loving, *c'est conforme à la réalité anglaise.*

— Peut-être bien. Mais à mon avis, quand un garçon rencontre une fille, il y a toujours quelque chose de magique. Il la voit un instant, et ça suffit. Je ne dis pas qu'il ne peut pas y avoir de longues romances ; mais je ne trouve pas que cela soit satisfaisant pour le spectateur : cela donne une impression d'incomplet, d'inachevé. Comme le théâtre, le cinéma doit respecter certaines normes dramatiques. Bien sûr, il n'y a pas de règle absolue : on peut filmer deux personnes qui parlent du début à la fin. Mais attention, si vous échouez : il faut qu'il y ait des gens qui achètent les tickets à l'entrée du cinéma, et moyennant cela, ils veulent voir quelque chose. Des personnages vivants, avec une signification morale, et non pas des allusions personnelles. Je puis vous raconter : hier, j'ai pris l'auto ; j'ai crevé ; j'ai dû attendre deux heures. Quelqu'un est arrivé et m'a emmené en voiture. Je suis revenu à l'hôtel. C'est une histoire qui plaira à ma femme, à mes amis, à ma sœur. Pour eux, c'est important, mais ce n'est pas important pour le public qui paie sa place. Je ne veux pas établir de règles, mais tel est mon sentiment.

— *Quelquefois le message du film est dilué dans la présentation objective de la banalité quotidienne. C'est pourquoi on le perçoit plus difficilement.*

— C'est possible. Tout metteur en scène doit avoir une raison profonde pour faire ce qu'il fait. Sinon, il ne le ferait pas. Chacun essaie de dire quelque chose, d'une façon ou d'une autre. Mais à Berlin nous nous plaignions souvent de ne rien trouver. Parfois, nous passions à côté de ce que l'auteur voulait dire. Je ne comprenais pas. Bien souvent, aucun des jurés ne comprenait.

Il faut beaucoup d'heures de travail, beaucoup de discussions et de changements pour faire un film. Et les raisons qui vous ont poussé, le message que vous vouliez livrer ont disparu entre temps : le public n'y est pas sensible.

J'aime le peuple noir

— *Vous semblez éprouver une certaine admiration pour la croyance très simple et très primitive qui est celle des Noirs d'*Hallelujah.



Daniel L. Haynes et Nina Mae McKenney dans *Hallelujah* (1929).

— J'ai été élevé dans l'ambiance du Sud, et j'ai été très impressionné par toutes ces scènes qui s'y déroulent et que vous retrouvez dans mon film. Mais aujourd'hui, je crois qu'il faudrait aller très loin, dans les bourgades les plus reculées pour voir des scènes semblables. Quand j'ai commencé le scénario d'*Hallelujah* j'ai fait la liste sur une feuille de papier de tous les épisodes particuliers de la vie du peuple noir dont j'avais été le témoin durant mon enfance. Tout simplement. Il n'y avait ni sujet ni scénario, juste une liste sans queue ni tête de ce qui m'avait fait le plus impression, et de ce que je considérais comme vivant et particulièrement excitant. Je voulais surtout rendre hommage à un peuple dont j'appréciais spécialement le respect des valeurs les plus ancestrales. Je voulais aussi faire un monument à la gloire de la mère du film. Dans ma famille, il existe des personnages un peu semblables à la fille, à la mère et aux deux garçons d'*Hallelujah*. C'est une autre des raisons pour lesquelles j'ai fait le film.

L'autre soir, je me suis aperçu que c'était une sorte de documentaire sur les mœurs de certaines populations noires. Aujourd'hui les Noirs évoluent à pas de géants. C'en est merveilleux. Il faudrait aller très loin, je vous l'ai dit, dans des petits bistrots du Sud pour trouver quelque chose d'aussi primitif. Mais je crois que cela existe encore.

— *Certains critiques français, avec lesquels nous sommes en désaccord, affirment : Vidor est raciste parce que les Noirs d'*Hallelujah *sont puérils, naïfs, sensuels, criminels et*

voleurs, tout comme les méchants Indiens de La Légion des Damnés *et du* Grand Passage ; *Vidor est anticommuniste parce que les communistes de* Camarade X *y sont ridiculisés ; Vidor est antipolonais dans* Nuit de noces *parce que les Polonais se conduisent comme des sauvages ou comme des fous ; Vidor est antijaponais dans* Japanese War Bride *parce que la Japonaise y est très méchante, antifrançais* dans Le Grand Passage, *anti...*

— (rires). Une anecdote me permettra de vous répondre : les journaux de Hearst disaient : « Nous refusons de passer *Notre pain quotidien* : c'est de la propagande rouge, ou tout au moins de la propagande rose. » On prend les terres, on les exploite en collectivité, pour eux, c'est du communisme. Une semaine plus tard, *Notre pain quotidien* reçoit à Moscou un deuxième prix : « Nous aurions aimé vous donner le premier prix, me dit le représentant du Festival de Moscou ; mais c'est de la propagande capitaliste... » N'importe qui peut prétendre n'importe quoi.

Ce que je puis affirmer, c'est que le plus grand choc que j'ai eu dans ma vie je l'ai ressenti en voyant maltraiter les Noirs. Rien ne m'a fait autant pleurer. J'étais gosse alors, et cela est toujours resté à mon esprit. Que je puisse être contre les nègres est donc une chose impossible. Au contraire, comme vous l'avez dit, ce film a été fait à cause de mon amour pour le peuple noir. Je ne *suis* contre personne. Je ne fais pas de distinctions, ni ne reconnais de catégories. Ah, si ! Je serais plutôt contre les Américains, lorsqu'ils voyagent en Europe. On les entend élever la voix dans la rue. Ils se promènent dehors sans chemise ; ils entrent dans les églises sans vestons ni cravates. Maintenant, hélas, chaque pays a des gens comme eux.

— *Ce qui frappe dans* Hallelujah, *c'est cette inséparabilité de la vie morale et de la vie physique.*

— Oui, les Noirs chantent ce qu'ils disent ; ils le dansent même, tout en pleurant, en gémissant, en se *lamentant.* J'avais complètement oublié cette partie du film et les mœurs qu'elle montre. L'autre jour, j'ai trouvé cela très intéressant. Quand ils souffrent, ils ressentent le besoin d'exprimer leur douleur par la musique ; c'est une façon de s'exprimer qui est typiquement africaine, et que je trouve parfois très belle. Ce sont des gens très primitifs ; ils s'expriment naturellement, parce qu'ils n'ont pas de complexes, pas de frustration. Ils n'ont pas besoin d'aller chez un psychiatre, eux.

La « Christian Science ».

— *Cette union complète de l'âme et du corps n'est pas sans rappeler la « Christian Science ».*

— La « Christian Science » ? C'est intéressant... Vous voyez, pour la « Christian Science », tout ce qui existe est esprit. « All is mind », c'est le sens de la Bible. Nous ne tenons pas compte du monde matériel, à moins qu'il ne nous domine, ou ne nous écrase C'est mon point de vue, et c'est aussi celui de la Bible. Il est écrit dans la Bible : « Va à travers le monde prêcher l'Evangile. » Moi aussi je vais à travers le monde prêcher l'Evangile, mais en tant que réalisateur de films. Que de chemins divers et lointains devons-nous suivre aujourd'hui pour montrer la Vérité.

— *La « Christian Science » admet que toutes les maladies corporelles ont une origine spirituelle. De même, chez les héros d'*Hallelujah, *la danse et la musique se font les porte-paroles de la vie spirituelle. De même, dans vos meilleurs films, la présence très forte du monde matériel, de la nature, des trois éléments, des couleurs de la vie semble être l'expression de valeurs supérieures.*

— Oui, c'est exact. En fait, j'ai commencé à m'intéresser à la « Christian Science » dès mon plus jeune âge ; j'ai plus ou moins été élevé en fonction de ce dogme. A l'époque



Hallelujah.

d'*Hallelujah,* je me posais beaucoup de questions à moi-même, j'avais des hauts et des bas. Beaucoup d'hésitations, beaucoup d'erreurs ; et cela m'a fait plaisir d'entendre Zeke proclamer, après avoir hurlé sa douleur et s'être levé : « La terre, le ciel, et tout ce que nous voyons appartient à Dieu. » Cela m'a fait plaisir de voir que, malgré ces hésitations, ces erreurs de jeunesse, je pensais déjà comme maintenant. Car en même temps que la croyance du personnage du film, c'était la mienne que j'exprimais ainsi. Tout est sous le contrôle de Dieu. C'est pourquoi, après la mort de son frère, il cesse de s'accuser et de se faire des reproches. Il rejette le sentiment de culpabilité qui était en lui. Cette attitude est proche de celle du « Christian Scientist », dominé par la raison. Mais la « Christian Science » dépasse le plan de la morale. La morale est le premier étage de la vérité. Il faut aller plus haut pour découvrir toute la vérité de l'être : il y a la science.

— Lorsque les Noirs lèvent les mains pour se confesser, cela fait penser aux réunions des « Christian Scientists », en plus primitif bien sûr.

— Ce n'est pas particulier à la « Christian Science ». C'est la même chose lorsque l'on porte un témoignage à la réunion du mercredi soir, oui. Mais cela me rappelle plutôt la manière des évangélistes, de gens comme Billy Graham, lorsqu'ils viennent devant l'autel.

La ville et la campagne

— *Dans* Our Daily Bread, *les hommes font pousser des produits qu'ils ne mangent pas, mais veulent vendre, alors qu'il s'agit d'une époque de surproduction où personne n'achète rien. Cette invraisemblance montre que pour vous le réalisme a moins d'importance que le message ou la poésie.*

— Pour moi, un documentaire ne se limite jamais à une certaine somme de documents. L'art reste toujours prédominant. Prenons un film sur la construction d'une route, chacun le fera différemment, s'attachant à des questions photographiques ou aux hommes qui travaillent à la route. Le réalisme est une chose que l'on ne peut arriver à définir : les conceptions que l'on en a sont si variées. Si on se limite à la description des faits, ce n'est pas très profond. Il faut un certain coefficient spirituel.

— *Dans* Our Daily Bread, *on rencontre un de vos thèmes favoris, l'homme qui veut changer d'endroit, thème que l'on retrouve dans* The Turn in the Road, Conquering the Women, Hallelujah, Northwest Passage, Beyond the Forest, Japanese War Bride, Ruby Gentry, Man Whithout A Star. *Généralement l'Homme veut quitter la Campagne pour la Ville. Ici, au contraire, il veut quitter la Ville pour la Campagne.*

— Oui, c'est intéressant. Je n'y avais jamais pensé. Je ne sais pas comment expliquer cela, sinon par le fait que j'adore la campagne, que j'ai mon travail à la ville et une maison à la campagne. Quand je peignais, il y a quelques années, je peignais toujours des arbres et le vert de la campagne.

Je n'aime pas rester trop longtemps à la ville : quelques semaines. Ensuite, je vais à la campagne. Ainsi, je passe la moitié du temps à la ville, la moitié à la campagne. C'est la seule explication que je puisse vous donner. Ce sont deux modes de vie, et de vie bien remplie.

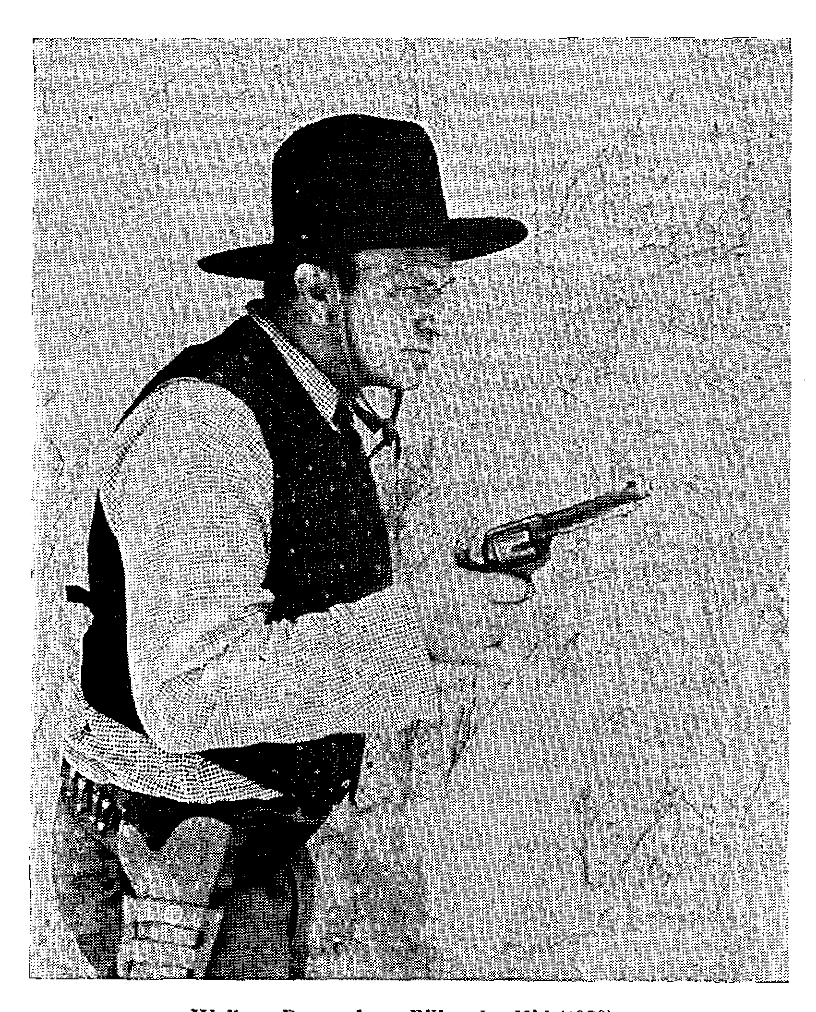
— *Dans* Conquering the Women, The Big Parade, Hallelujah, Our Daily Bread, *la fille de la campagne est une fille bien ; la fille de la ville est une sale fille ; la vie à la campagne, dans vos films, semble toujours beaucoup plus agréable que la vie en ville.*

— C'est vrai, la fille de la campagne et la fille de la ville... Sans doute y a t-il là un peu d'idéalisme, mais je crois que dans la réalité, c'est assez comme cela.

Il y a beaucoup plus d'obstacles à surmonter, rien que pour vivre, pour survivre, si l'on est à la ville que si l'on est à la campagne. Là au moins, nous avons le temps de penser, de méditer, de réfléchir. Nous ne gaspillons pas de nombreuses heures à lutter contre les difficultés de la circulation et contre les foules, et cela rien que pour assurer notre vie. Il y a beaucoup d'architectes qui construisent les villes et qui reconnaissent que la ville, en étant trop peuplée, trop bruyante, ruine complètement l'existence des gens. Je crois que les gens n'ont pas assez de temps à consacrer à leur vie spirituelle, ce qui les empêche de s'améliorer, de progresser, jour après jour, comme il le faudrait. Ils ont déjà assez de mal à aller d'un endroit à un autre, matériellement s'entend. Spirituellement, c'est encore plus difficile d'avancer. On croit qu'il y a un progrès spirituel, alors que ce n'est pas vrai ; il faudrait que les gens puissent penser aux choses importantes.

— *Dans vos anciens films,* The Crowd, Hallelujah, Our Daily Bread, Conquering the Women, *il semble que l'endroit où l'homme vit le transforme moralement.*

— Je ne crois pas que cela soit vrai dans la réalité. L'un de mes prochains films, à la préparation duquel je travaille depuis plus de dix ans, s'appelle *The Turn in the Road, Le Virage,* tout comme mon premier film. C'est l'histoire d'un metteur en scène hollywoodien qui veut retrouver son âme, son intégrité. Il arrête la fabrication des films de guerre et des superproductions bibliques. Et il se demande : Pourquoi n'ai-je pas cessé de tourner



Wallace Beery dans *Billy, the Kid* (1930).

en rond ? Que m'est-il arrivé entre ma jeunesse et le jour où nous sommes ? J'ai perdu mon âme. Et il s'en va à la recherche de son âme, dans la petite ville de son enfance. Et là, il trouve les mêmes conditions qu'à Hollywood. Il n'y a pas de différences : les gens sont les mêmes partout. (En vieillissant, je suis devenu plus réfléchi ; je suis arrivé, je crois, à une certaine maturité. Et je me suis rendu compte que les gens de la campagne réagissaient comme les gens des villes.) A la fin, il monte en haut d'une montagne, et l'on comprend que la paix a regagné son âme. En fait, il y a de grandes différences entre Hollywood et les petites villes sur le plan de l'apparence. Mais ce n'est pas la raison de l'évolution de ce metteur en scène. Ce qu'il y a de nouveau dans cette histoire, c'est que la paix intérieure qu'il recherche, il la trouve en lui-même et non pas en dehors de lui-même, grâce aux gens ou au paysage qui l'entourent. Je n'ai pas encore pu faire ce film ; j'espère que ce sera pour bientôt. Auparavant, ou après, peu importe, je compte faire un film sur les enfants, qui font preuve de plus de maturité que les adultes d'aujourd'hui.

Répandre la bonne parole

— *Pouvons-nous résumer votre évolution en disant qu'autrefois vous ne croyiez pas que l'homme pût être vraiment heureux loin de la Nature, et que maintenant, vous estimez qu'il peut être heureux n'importe où, même dans le monde moderne, tel que la science l'a transformé et que vous décrivez avec ferveur dans* An American Romance, *film à la gloire de l'industrie, et dans* The Fountainhead, *film à la gloire de l'architecture moderne ?*

— Oui. J'ai beaucoup progressé. Il se peut que ce que je ressente aujourd'hui ne soit pas ce que... non je ne dirai pas cela. Mais j'ai grandi sur le plan moral, tout au moins je le souhaite. Tout le monde le devrait d'ailleurs, car la seule compensation à la vieillesse, c'est la conquête de la maturité morale.

Les grandes théories de ma jeunesse, mes idées fixes d'alors ne résistent pas à l'examen que je puis en faire aujourd'hui.

Je crois que le cinéma est un excellent moyen pour exprimer ce que l'on ressent et l'expliquer à tout le monde. C'est même une obligation pour le metteur en scène de ne pas se contenter d'offrir deux heures de divertissement, comparables à une soirée que l'on passerait au café. Quand c'est fini, il n'y a plus qu'à s'en aller. En tant que metteur en scène, je me dois d'aller au centre des problèmes, et, avant tout, découvrir quels sont les vrais problèmes essentiels. Peut-être sera-t-il possible d'exprimer un peu de cela, grâce au cinéma. Peut-être le public pourra-t-il en retenir quelque chose, qu'il emportera à la maison, et qu'il gardera près de lui pour quelques jours, quelques heures, quelques semaines. Qui sait, cela rendra peut-être meilleure la vie d'un spectateur.

Quiconque peut s'exprimer, soit par le cinéma, soit par le roman, soit par l'intermédiaire d'une revue ou n'importe quel autre moyen, a le devoir de le faire. Je vous l'ai dit, cela m'a fait plaisir l'autre soir de voir que déjà à l'époque d'*Hallelujah* j'avais répondu à cette obligation, en montrant l'évolution de Zeke qui commence à se faire des reproches et cesse ensuite pour devenir plus actif et répandre la bonne parole. Je ne m'en souvenais plus. C'étaient les mêmes genres de reproches que je me faisais alors.

Voyez-vous, à Hollywood, on a coutume de dire : si vous voulez adresser un message, allez à la Compagnie du Télégraphe. A la Western Union... Je crois que c'est la plaisanterie la plus stupide que l'on ait jamais inventée à Hollywood. Ils l'aiment beaucoup là-bas : ça les fait rire. Mais c'est justement ce qui va mal dans le cinéma : si vous n'avez pas de message à adresser, pourquoi faire un film ? Pour l'argent ? Autant dire pour rien.

Le message doit être héroïque. Dans un western, ce peut être un cow-boy qui a le courage d'affronter le vilain.

A Moscou, on a dit qu'*Our Daily Bread* était un film de propagande. Je ne l'ai jamais conçu ainsi. J'ai fait ce que je voulais faire ; j'ai montré ce en quoi je croyais. S'il agit autrement, s'il ne fait pas ce qu'il a envie de faire, le metteur en scène se prostitue. Il fait le trottoir.

Le thème des marais

— *Un élément de paysage se retrouve fréquemment dans vos films, notamment dans* Hallelujah, Northwest Passage, Ruby Gentry, *le marais, généralement couvert d'arbustes...*

— On rencontre beaucoup de marais dans l'Est du Texas, où j'ai passé mon enfance. Vous savez que les souvenirs d'enfance laissent des traces très profondes. Il y a aussi les possibi-



Northwest Passage (*Le Grand Passage*) (1939).

lités plastiques du site. Au début, on part sur les ressources dramatiques d'un paysage, sans aucun autre élément de base, et on invente le reste.

Très souvent à Hollywood, je me rappelle les scènes de mon enfance à Galveston. Mon père possédait des bois. Dans *Hallelujah*, on voit les noirs travailler à couper les chênes en morceaux. Mon père aussi avait une petite scierie. Quand j'étais gosse, j'ai travaillé dans une scierie perdue dans les bois. Aujourd'hui, il y a une petite ville à cette place. Elle s'appelle Vidor, du nom de mon père, et se trouve près de Beaumont.

— *Cette importance du marais est intéressante, parce que c'est le seul endroit où l'on trouve à la fois l'eau et la terre, éléments que vous aimez mettre en opposition : dans* Ruby Gentry, *l'héroïne fait noyer les terres si durement conquises sur l'eau ; dans* Our Daily Bread *précisément, les hommes creusent un canal.*

— C'est une idée fondamentale, d'origine biblique, qui explique cela. Vous la trouvez aussi chez C.G. Jung. L'Eau est le symbole de la Vérité. Cette idée est commune chez certaines peuplades indiennes. L'Eau, si calme, si limpide, est le symbole même de la vie. C'est inconsciemment que je me suis servi de cette valeur symbolique. Mais il est intéressant que vous l'ayez remarqué : dans mon prochain film, l'eau tient également un grand rôle. La

lutte finale se déroule entièrement dans l'eau. La rivière et le pont qui la domine symbolisent le passage, l'évolution, le devenir.

— *Ce qui est curieux, c'est que l'homme, qui provoque cette lutte de l'eau et de la terre, aime à se servir de l'eau comme il le ferait de la terre, et de la terre comme il le ferait de l'eau : dans* Northwest Passage, *on fait gravir la montagne à des bateaux, et, dans* Ruby Gentry, *l'automobile roule dans l'océan...*

— Justement, dans mon prochain film, une fois de plus, il y aura une voiture qui rentre dans l'eau, dans une piscine. Je crois que vous êtes vraiment des psychanalystes...

— *Cela n'est-il pas pour vous une façon d'exprimer la volonté de l'homme de changer le cours de la nature, volonté que vous avez pu constater durant votre jeunesse à Galveston, petite ville qui est devenue un grand centre industriel ? Cette évolution de l'Amérique semble avoir marqué votre œuvre : vous luttiez contre elle autrefois, vous l'acceptez aujourd'hui...*

— Oui, c'est cela. Aujourd'hui l'homme s'en va dans la lune. Vous savez, assécher le marais, irriguer la terre, fertiliser les déserts, comme vous le voyez faire dans *Donnez-moi dix hommes désespérés,* c'est le cours du progrès. Et c'est le progrès de l'Homme comme celui de la Science. Contrôler l'eau, faire pousser, c'est quelque chose de fondamental. Je ne suis pas toujours conscient de ce que je fais ; mais je suis toujours conscient d'exprimer quelque chose de fondamental.

— Comrade X *n'est pas sorti en France...*

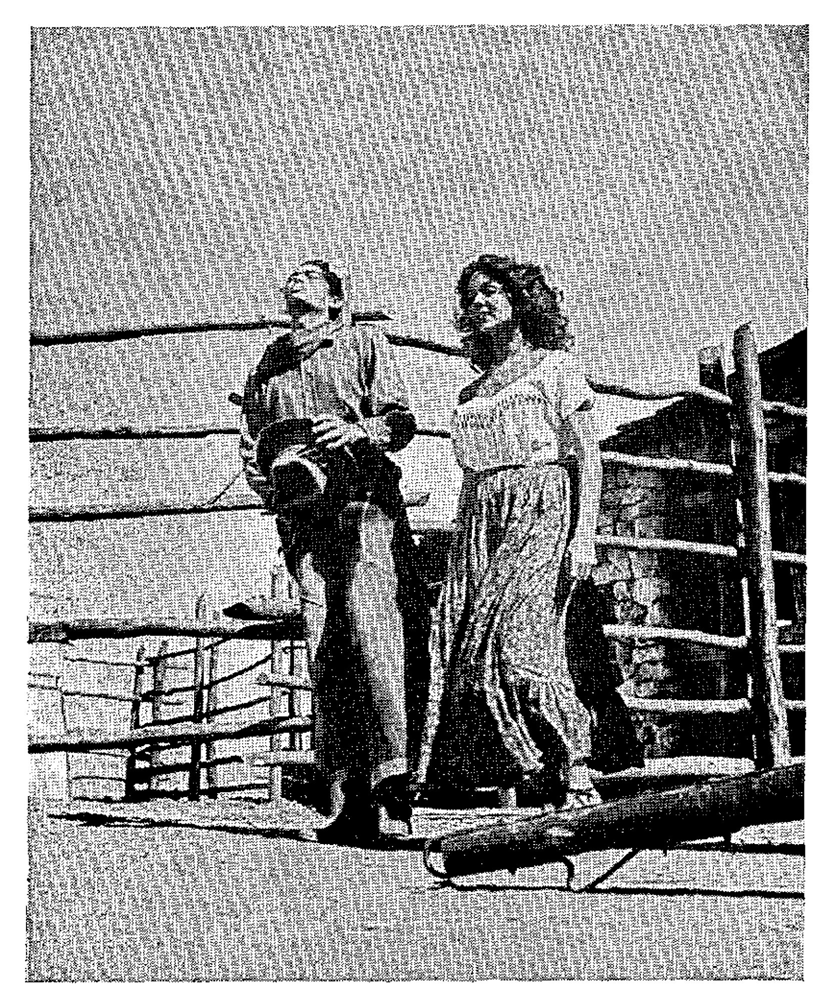
— C'est une comédie : Clark Gable à Moscou. Il échappe aux journalistes ; il s'enfuit... Non, je ne crois pas qu'il s'enfuie... je crois qu'il aide un homme à s'enfuir. Je ne savais rien de Moscou, ni de la situation du régime communiste, quand j'ai fait le film ; je n'en sais guère plus aujourd'hui. Je crois que c'est tiré d'une pièce de théâtre. Hedy Lamarr était à la tête des communistes. J'ai vraiment oublié tout cela. Je n'ai pas fait beaucoup de comédies, mais je n'ai jamais cru que celle-là pût être vraiment amusante. On l'a repassée à la télévision, et nous avons reçu beaucoup de remerciements. C'était un peu le genre *Ninotchka.* Ce qui m'a étonné dans cette histoire, c'est qu'il y ait des Américains à Moscou. Je me souviens de quelque chose d'amusant. Nous avions un très bon acteur, Rusty Dane, très convaincant. Il demandait à Gable : « Voulez-vous aider mon frère à fuir Moscou ? » Gable lui demande pourquoi — *l'histoire se situe vers 1940, je vous le rappelle :* « C'est qu'il est communiste ». Quand nous avons tourné la scène, cela nous a fait beaucoup rire. Mais je crois bien que, dans les cinémas, personne n'a ri.

De l'amour physique

— Duel in the Sun *marque l'intrusion du « french kiss » dans le cinéma américain...*

— Je trouve le film très lourd. C'est Selznick qui l'a voulu ainsi. Je me refuse à outrepasser certains extrêmes. C'est souvent aller plus loin qu'il est nécessaire. On en fait trop. J'ai commencé par couper au montage, chaque fois que cela dépassait les limites du bon goût, à mon avis tout au moins. Je ne sais pas qui avait raison, Selznick ou moi. Il avait certainement raison, de son point de vue de producteur. Comme nous n'étions pas d'accord sur l'emplacement de cette limite de la décence, Selznick fit tourner d'autres scènes par d'autres réalisateurs, et fit recommencer des plans déjà tournés par moi. Celui qui les a tournés est allé beaucoup plus loin que moi. Le résultat m'a fait rire...

Voyez-vous, souvent, il suffit d'un fondu, d'un enchaînement, d'un volet. Cela en dit infiniment plus que de continuer à montrer la scène. A Berlin, j'ai vu trop de baisers qui durent longtemps, et où n'apparaît que le côté physique du baiser, sa mécanique aussi. Il y avait des couples nus au lit. Aujourd'hui, je ne crois pas qu'il faille insister, comme j'ai



Gregory Peck et Jennifer Jones, dans *Duel in the Sun* (*Duel au soleil*) (1946).

pu le faire autrefois, sur le côté primitif, plus que primitif, des relations amoureuses. Après ces anciens films et *Duel in the sun,* je ne devrais pas avoir le droit de critiquer les films de Berlin...

— *Dans* Bardelys The Magnificent *et* The Big Parade, *vous êtes allé assez loin en effet...*

— L'accent n'était pas mis essentiellement sur l'amour. Mais à l'époque, je cherchais à essayer certains effets qui étonnent les gens. Dix ans plus tard, avec la maturité, je pensais déjà différemment. Je me souviens d'avoir fait certaines scènes qui pouvaient choquer, notamment dans *His Hour,* en 1924. Il y avait de très longs baisers entre John Gilbert et Aileen Pringle. Le Hays Office se servit de ce film pour démontrer la nécessité d'un Code de Censure. Ils coupèrent presque les trois quarts du film. J'étais jeune et j'ai changé depuis.

A Berlin, je vous l'ai dit, il y avait trop de baisers bouches ouvertes ; cela devient presque de la mastication ; on voit les dents et tout le reste durant des mètres et des mètres de pellicule. Ce n'est pas bon pour le public, c'est trop choquant.

— *Après* Duel in the Sun, *vient* On Our Merry Way. *Y a-t-il quelque chose de vous dans ce film ?*

— Très peu, deux épisodes, dont l'un fut coupé au montage. Celui où Burgess Meredith rencontre Charles Laughton. C'était justement celui auquel je tenais. Laughton était pasteur. Et l'étude de son personnage m'a beaucoup intéressé. Ce sketch fut supprimé, parce qu'il était sérieux. Après le tournage, les producteurs ne voulaient plus que de la comédie. Ils soumirent en effet *On Our Merry Way* à l'épreuve du public. On jugeait alors les réactions du public en fonction de procédés mécaniques et même électriques, qui rendaient compte des mouvements et de l'excitation du spectateur pendant la projection. C'est une chose horrible.

Pendant les parties drôles, les gens s'excitaient sur leurs sièges, ils riaient, tandis que pendant les parties sérieuses du film ils restaient calmes. Le test me fut évidemment défavorable, et le producteur coupa. Il me dit qu'il ferait ensuite un film entier à partir de cet épisode. Cela ne lui a pas été possible. Pour des raisons financières, je crois.

Le sketch où Meredith rencontre Paulette Goddard est un ramassis d'éléments très divers. C'est très synthétique, très peu intéressant. Je n'y suis presque pour rien. J'éprouvais une certaine affection pour l'épisode Laughton : on voit le prêtre qui s'apprête à quitter son travail. Meredith lui parle, et ce qu'il lui dit l'incite à rester. Je crois qu'il reste, en définitive.

— *A quel moment du film se place l'épisode Goddard ? On doit repasser le film prochainement, et nous voudrions savoir à quel moment arriver...*

— Je crois que c'est au début. C'est l'histoire principale, Meredith sort de chez Paulette Goddard, et il va voir les autres ensuite. Je crois que George Stevens a dirigé un de ces sketches.

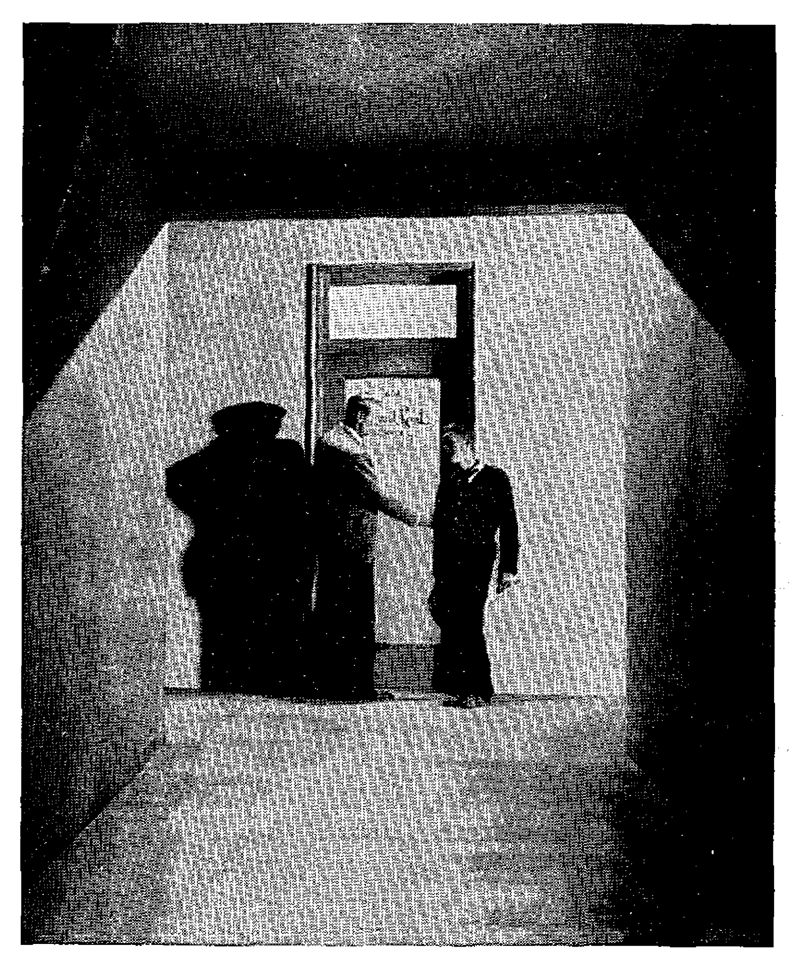
L'intelligence supérieure de Dieu

— *Comme* Duel in the Sun, The Fountainhead *est très audacieux sur le plan sexuel...*

— Pendant que je tournais le film, quelqu'un m'a dit : « Cela va devenir une histoire d'amour. » Je ne m'en suis aperçu qu'après l'avoir fini. C'est un peu la prolongation de mes films muets, où il y avait le même accent sur les scènes d'amour.

— *La séquence de la carrière, tout en restant très décente, est l'une des plus franches en cette matière.*

— Il y avait dans le livre quelques raisons qui nécessitaient cette évocation du côté physique de la vie. Je ne me souviens plus quelles étaient ces raisons. J'espère que je n'ai pas dépassé les limites permises. Quelques-uns vont plus loin que ce qu'ils veulent dire ; ils ne se contentent pas de montrer ce qui est nécessaire à leur sujet : c'est de la pornographie. Je n'ai pas vu *Fountainhead* depuis longtemps, je ne puis dire si je suis allé trop loin. Ce critère de la nécessité s'applique d'ailleurs à tous les étages de la production, dialogue, structure dramatique, montage. Le montage doit toujours être simple et direct. C'est vrai aussi de la danse. Tout dépend de l'esprit dans lequel on envisage la création. On va plus loin, toujours plus loin. Ce n'est pas parce que le Code de Censure est adouci que nous avons la liberté de faire des choses folles.



Gary Cooper dans *The Fountainhead* (*Le Rebelle*) (1948).

— *Si votre producteur remaniait un de vos films au point d'en déformer le sens, détruiriez-vous le négatif ?*

— Je ne suis absolument pas d'accord avec la fin de *The Fountainhead*, du livre comme du film. Notre contrat spécifiait qu'on ne pouvait pas changer le sens du livre. L'architecte qui détruit le building est un anarchiste, une certaine sorte d'anarchiste. J'ai dit à la Warner, pour qu'elle change la fin : « Si je fais le film tel que je le veux, et si vous le changiez ensuite, vous seriez forcé de me pardonner si je brûle le négatif, puisque vous voulez qu'on pardonne à cet architecte. » Ils me répondirent : « Nous, nous ne vous pardonnerions pas ; mais le juge pourrait vous pardonner. » Je perdis donc la bataille, et gardai cette fin stupide et ridicule. Il y a aussi beaucoup de choses dans *Hallelujah* que je n'aime pas, que je ne voulais pas. Mais très peu de metteurs en scène peuvent dire non chaque fois qu'ils le veulent, Stevens excepté, et peut-être Willie Wyler. Ce n'était pas un rôle pour Cooper ; je voulais Bogart.

— Il semble que The Fountainhead *soit un peu le contraire de* The Crowd, *où l'homme était écrasé par la foule, et le monde moderne presque toujours vaincu. Ici, l'opposition est la même ; mais il est victorieux.*

— Non, ce n'est pas le même problème. Dans *The Crowd,* comme dans *The Big Parade,* c'est Monsieur Tout le Monde qui observe la vie, traverse la vie. C'est un film raconté à la première personne : nous ne voyons qu'à travers ses yeux.

Le héros de *Fountainhead,* au contraire, cherche à découvrir la Vérité, à connaître toutes les motivations de la vie. La source de son inspiration est Dieu. Il croit en Dieu. Il est conscient de ce qu'il est et il sait ce qu'il cherche. Il n'a pas besoin de changer de milieu, de connaître d'autres gens. C'est ce qui m'a intéressé.

Ses problèmes sont les miens : demain, si Hollywood, à la lecture de mes scénarios, proclame que je suis devenu fou, je ne pourrai pas les tourner. J'ai déjà tenté quelques expériences, qu'à l'avance l'on condamnait à l'échec, comme *The Crowd* et *Hallelujah.* Certaines ont réussi, d'autres non.

C'est la même chose qui se passe pour le héros de *The Fountainhead.* Mais moi, je ne fais pas sauter le studio. Pour lutter contre l'adversité du monde, le seul moyen est de se fier à son inspiration. A la fin, ce n'est pas lui qui gagne, en se servant des procédés qu'emploient les anarchistes. C'est l'idée qu'il défend, et qui lui fait gagner sa cause.

— Avec The Fountainhead *et les films suivants, il semble que vous évoluez vers un style de narration très rapide, très elliptique, et très direct cependant.*

— Je crois en l'honnêteté, en la franchise. Cela m'irrite beaucoup, lorsque l'on présente les faits d'une manière embarrassée. A Berlin, j'ai constaté que l'on usait de nombreux mètres de pellicule à retarder l'action. On peut tout raconter très vite, et si on ne le fait pas, je trouve que l'on est malhonnête envers le sujet que l'on traite.

— Dans The Fountainhead *et dans* Ruby Gentry, *il suffit d'une minute ou même d'un seul plan pour que deux êtres qui n'en ont pratiquement jamais parlé décident de se marier. Ce goût du rythme rapide semble faire abstraction de la vérité psychologique.*

— Cela dépend des gens, mais je crois qu'en général chacun sait très vite quels sont ses sentiments et quelles sont ses intentions. C'est mon point de vue. Je crois à l'intuition. Les barrières sont vite brisées entre les êtres humains. Ce sont seulement les parents qui retardent les choses. Ils veulent mettre à l'épreuve le futur gendre ou la future bru. Mais en tête à tête, il existe une sorte d'alchimie qui fait que tout se résout très vite. Et je crois aussi en l'intervention de l'Etre Suprême, de la super-intelligence qui régit le monde. On sait très vite quelles seront les demandes et les réponses ; il n'y a pas de place pour l'hésitation. Dites vite oui ou non, ce pourrait être la devise des amoureux. Pour le mariage, c'est différent. Mais même alors, il faut savoir vite. C'est au-delà de notre conscience que tout se décide.

— Vos personnages expriment rarement leurs pensées ; ils ne se penchent pas sur eux-mêmes comme dans les films de Kazan par exemple. Ils agissent, et l'on ne peut qu'essayer de deviner le pourquoi de leurs actes.

— Je vous le dis : je crois que dans toute notre vie nous sommes guidés par une intelligence supérieure. Il nous faut nous en tenir à la réalité concrète, ne pas essayer de la dominer. La plupart des difficultés que recontrent les hommes sont causées par nos propres limites, par les spéculations, les analyses que nous essayons de faire, alors que notre domaine, notre pouvoir sont limités. Qui sait, je vais peut-être aller chercher un billet d'avion aujourd'hui. Et si je ne puis avoir de place, cela bouleversera mes plans. En fait, je n'ai pas moi-même



Anna-Maria Ferrero et Mel Ferrer, dans *War and Peace* (*Guerre et paix*) (1955).

la capacité de juger s'il est mieux pour moi de quitter Paris aujourd'hui, ou demain, ou la semaine prochaine. L'intelligence supérieure de Dieu nous cache certaines choses ; notre intelligence limitée ne peut les apercevoir. Si nous nous fions à elle, sans essayer d'accéder au niveau de l'intelligence supérieure, vous allez ici et là ; s'il y a des changements par rapport à ce que vous pensiez faire, ils ne contribueront qu'à votre bonheur, car Dieu gouverne toutes choses et fait régner l'harmonie. Nous pouvons avoir une vie chaotique ; nous courons dans un sens, puis dans l'autre ; cela va bien un jour, mal le lendemain. Mais c'est parce que nous ne pouvons comprendre la façon dont Dieu crée l'harmonie de la vie. C'est la base de ma croyance.

La Bible l'a dit. Dieu fit la création à son image. Le Bien est donc permanent. La seule réalité est le Bien. Les difficultés temporaires de l'homme sont créées par son refus de recon-

naître ses propres limites et son désir de les surpasser. Si nous laissons Dieu décider de tout, cela sera tout à notre bénéfice. L'homme, le pauvre petit homme, ne peut voir toute la vérité ; il ne peut juger ni se juger lui-même. Tout ce qu'il *peut faire*, c'est accepter son sort et continuer à vivre ainsi.

— *Cette éthique semble magnifiquement incarnée par Gary Cooper dans* The Fountainhead. *Nous ne comprenons pas pourquoi vous lui préfériez Bogart.*

— Vous avez probablement raison et j'ai tort. Cooper, malgré son calme imperturbable, fait preuve d'une grande force et d'une grande détermination. C'est le type même de l'homme de l'Ouest, lent mais décidé, que l'écran a rendu célèbre. De la force, peu de paroles, une voix calme. Dans *The Fountainhead,* il sait ce qu'il veut, ce en quoi il croit. C'est un homme décidé à suivre son étoile, son inspiration.

Dans le roman, ce n'était pas cela. L'auteur, Mrs. Rand, est une femme très dynamique. Et son héros était très agressif, combatif, sarcastique, brusque, arrogant. D'après la lecture, cela correspondait très bien à Bogart ou à Cagney, pas à Cooper. Mais sur l'écran, cette calme détermination est probablement meilleure que l'agressivité du modèle.

Une femme très violente

— *Votre film suivant,* Beyond the Forest, *commence par un petit documentaire sur l'évolution technique et industrielle d'une bourgade, où l'on retrouve une note de nostalgie...*

— Oui, je me souviens. Nous avons eu du mal à faire cela. Il a fallu chercher longtemps pour trouver les lieux les plus intéressants. J'ai oublié l'histoire du film, mais je me souviens de ce documentaire. Mais vous avez dû aller très loin pour voir ce film ?

— *Non, à Paris, il y a une dizaine d'années. Aimez-vous le film ?*

— Pas du tout, à part quelques passages. C'est une histoire assez sordide. C'est très laid. Je n'aime pas du tout la façon dont on a fait l'adaptation. Je suis entré à la Warner dans l'intention de faire *The Fountainhead.* Et j'ai signé un contrat pour deux autres films, dont celui-ci. Ce fut la plus mauvaise période de ma carrière. Je n'ai tourné ces films que pour toucher le salaire du réalisateur. Il y a quelques moments intéressants avec Bette Davis ; mais ce n'est pas typique de ce que j'aime.

— *Nous admirons beaucoup les mouvements d'appareil de* Beyond the Forest, *celui de la fin, et les descentes et montées verticales entre le rez-de-chaussée et le premier étage, qui créèrent un précédent dans l'histoire du travelling.*

— Quand le sujet est sans intérêt, on cherche à faire quelque chose avec la caméra. Je me souviens seulement de ce mouvement final, lorsqu'on suit Bette Davis qui se dirige vers la gare. Pendant le tournage, je ne pensais qu'à la technique.

— *Pourtant, c'est votre thème favori, la femme de la campagne qui veut aller à la ville...*

— Oui, c'est peut-être pour cela que j'ai tourné le film. Mais c'était une époque où je ne savais pas exactement quels étaient mes sentiments ni ce que je voulais faire. En tous points, ce fut pour moi une période d'instabilité.

— *Il semble que vous recherchiez alors tout ce qui est excessif, la séquence de Chicago, entre autres...*

— Oui, c'est exact. Je croyais profondément qu'il fallait de la dynamite pour assurer la force d'un film. Alors que Selznick rajoutait des scènes choquantes à *Duel in the Sun,* la

Warner fut quelquefois amenée à supprimer des plans que j'avais tournés, et qui étaient trop crus, trop durs.

Mais cela correspondait au sujet. C'est l'histoire d'une femme très violente. Il fallait aller au-delà de ce que l'on fait généralement, au-delà de ce qui est accepté. Il y a quelques plans réussis dans cette direction.

— Hélas; vos deux films suivants n'ont pas paru en France...

— Tant mieux, je suis heureux que vous ne les ayez pas vus : ils ne valent pas grand-chose. *Lightning Strikes Twice* est un mélange, un ramassis très synthétique de choses sans intérêt : cela ne signifie absolument rien; le sujet est très mauvais.

Je suis arrivé deux semaines avant le tournage de *Japanese War Bride* qu'un autre devait faire. Tout était écrit, tout était prêt. Je n'ai presque rien fait sur ce film, qui m'a servi surtout à payer mes impôts. Le pessimisme du film ne voulait rien dire : il y a des dizaines de milliers de soldats américains qui épousent des japonaises. Cela ne pose aucun problème, ne provoque aucun drame. On a voulu faire quelque chose à partir de rien, à partir de ce qui n'existait pas. Voilà le résultat.

Montrer des héros

— Ruby Gentry, *par contre...*

— C'est une histoire que j'ai choisie moi-même. Nous avons fait le film avec très peu d'argent. Et Selznick, qui n'était cependant pas producteur du film, a eu une grande influence sur lui. Je suis tout à fait d'accord, malgré cela, avec le résultat. J'aime beaucoup la façon dont est analysé le thème de l'attirance physique.

— Là aussi, on retrouve l'excès : la fin dans le marais, la fille qui sent la présence du cerf pendant qu'elle embrasse Heston et se détourne pour le tuer aussitôt. Déjà dans Northwest Passage, *il y avait un anthropophage...*

— Je ne me souviens pas bien de ces scènes de *Ruby Gentry*. Je n'ai pas, comme vous, l'occasion de revoir mes vieux films. Je crois que, dans la scène du cerf, ce devait être un moyen pour ne pas montrer sa mort. Je suis contre le fait de tuer des animaux, si ce n'est pour assurer sa subsistance. Tuer des animaux, c'est aussi grave que de tuer des hommes. C'est la même chose : on ôte la vie.

Avant même *Northwest Passage,* vous pouvez trouver des choses excessives ou peu communes : l'homme qui crache pendant toute la durée de *The Big Parade.*

— Ruby Gentry lutte contre une ville entière; n'est-ce pas un personnage héroïque, au même titre le Major Rogers dans Northwest Passage *ou Howard Roark, le héros de* The Fountainhead ?

— Si. L'un de mes buts est de montrer et d'expliquer aux gens les personnages héroïques et leurs raisons d'agir. Aujourd'hui, on évite de plus en plus de le faire. Mais Shakespeare, même dans ses tragédies les plus sombres, montrait des héros. Ils sont utiles ; ils ont une place de choix dans le cinéma, et ils doivent la conserver. Ils sortent du commun, s'élèvent au-dessus des autres. Il y a là une possibilité de montrer des motifs d'agir qui dépassent notre égoïsme habituel, et se réfèrent à autre chose. Voyez Lindbergh. Je voulais faire *The Spirit of St Louis;* j'ai beaucoup travaillé sur ce sujet; j'ai tout fait pour pouvoir le réaliser. Finalement, Wilder en a tiré un très bon film, que le public n'a pas accepté.

Le héros est toujours dirigé par quelque chose qui dépasse les limitations humaines. C'est ce qui m'intéresse. En un sens, c'est plus facile à faire que le cinéma non héroïque

d'aujourd'hui, tel que je l'ai vu à Berlin. Mais cela permet de déboucher plus haut que ne le permet la peinture de notre vie quotidienne.

— *Un personnage comme Ruby Gentry est héroïque; mais néanmoins il s'oppose à la morale, et à votre morale.*

— Cela aussi peut être de l'héroïsme. Je n'aime pas ce qui n'aboutit pas ; je n'aime pas les gens qui échouent. Et je crois qu'aucun de mes films ne se termine par un échec. C'est cela seul qui compte. Le héros d'*Hallelujah* tue, mais il est libre à la fin. Je ne me rappelle pas la fin de *Ruby Gentry,* mais je crois que Ruby réussit. Dans *The Fountainhead,* Howard Roark est acquitté. Au lieu de dire : « Je ne suis pas satisfait de moi, parce que mon producteur m'a forcé à faire quelque chose que je ne voulais pas », au lieu de dire : « Je n'ai pas fait ce que voulait le producteur, et il n'a pas aimé, il a coupé », au lieu de me compromettre, de me plaindre, ce qui n'a rien d'héroïque, je préfère peindre le conte de fée du Héros, qui n'est pas toujours très proche de la réalité. J'aime le héros de *The Fountainhead,* parce qu'il va jusqu'au bout; il fait ce qu'il doit faire. Dynamiter le studio, détruire le film. Car dix ans après, vous ne pouvez pas dire « C'est la faute à M. Selznick. » Le film est là, et il n'y a personne à blâmer, sinon moi, qui savais au départ ce qui pouvait arriver, comme ce n'était pas moi qui avançais l'argent du film. Mais vous devez rester très ferme, toujours respecter vos convictions, comme Stevens et parfois Wyler. Ils sont comme le rocher de Gibraltar. Rien ne les change. Ils ont raison, car, vingt ans après, il n'y a plus d'excuses. Tout ce qui reste, c'est un bon film ou un mauvais film.

Moi, j'ai eu mes hauts et mes bas. Il m'est arrivé de changer certaines choses pour le distributeur. Mais nul n'est à blâmer, sauf moi, puisque j'y ai consenti.

— Man Without A Star *ne paraît pas être un simple film de commande. Les problèmes du héros, et le thème des barbelés, qui, comme le chemin de fer de* Duel in the Sun, *marquent le début du machinisme et de l'ère industrielle, semblent vous avoir intéressé.*

— Oui, c'est vrai. C'est une combinaison de divers éléments intéressants, le sujet, la structure dramatique, la photogénie du paysage de l'Ouest américain.

Moi aussi, je possède un ranch, en Californie. Juste pour satisfaire mon goût de la beauté. Il y a quelques jours, j'étais invité à quelques dizaines de kilomètres de Paris. Cela m'a donné beaucoup de plaisirs, toutes ces collines, tous ces champs verts. C'est la même chose lorsque je quitte les affreuses réclames au néon de Los Angeles pour me rendre dans mon ranch, où rien encore n'a été contaminé par l'homme. C'est le ranch de la beauté. Mais j'ai aussi du bétail.

Si quelqu'un me propose un film avec beaucoup d'extérieurs, alors, quel que soit le sujet, cela m'intéresse.

Ruby Gentry fut fait en partie dans mon propre ranch, la partie de chasse notamment. Je ne sais rien de l'élevage, je me contente de venir regarder les arbres et les champs.

— *Le marais* de Ruby Gentry *n'a pas l'air californien.*

— Pour certains plans, il fallait aller là où nous avions fait *Hallelujah...* Nous avons donc tourné un peu en studio. De même, dans *Solomon and Sheba,* comme tout le monde me disait beaucoup de bien de la scène de *Bardelys the Magnificent* avec la barque des amoureux qui traverse les roseaux, j'ai essayé de la refaire. Les gens se souvenaient de la scène, mais ils ne savaient même plus de quel film il s'agissait. Avec Tyrone Power, la scène était très bonne. Mais, lorsque nous tournâmes le film avec Yul Brynner, il n'y avait plus de feuilles, c'était l'hiver ; il fallut recourir à de fausses feuilles, qui se prirent dans sa barbe et dans sa perruque : c'était raté. Il n'y avait pas la beauté du rythme de *Bardelys,* que nous avions obtenu sans dialogue ni musique, juste avec l'ombre, la lumière et le mouvement.



Charlton Heston dans *Ruby Gentry* (*La Furie du désir*) (1952).

Cinq petits millions

— *Nous n'avons pas vu non plus* Lights Diamond Jubilee...

— C'est une série de télévision, faite pour Selznick. J'ai fait deux épisodes. L'un avec Walter Brennan et le garçon de *All Fall Down,* Brandon De Wilde. Un autre avec... non, ce n'était pas Helen Hayes, mais cette fille qui est devenue une star à la Columbia, Kim, Kim...

— ... *Novak.*

— Oui ; elle était très bonne. Jusque-là, elle n'avait rien fait, juste quelques petits films. Mais j'ai senti qu'elle pourrait faire quelque chose d'excellent. Je me souviens mal du sujet. J'ai travaillé deux jours sur chaque film. Ce n'est pas vraiment du cinéma, c'est une expérience... En tout cas, c'est agréable de finir entièrement un film en deux jours, plutôt qu'en deux ans. *The Turn in the Road,* cela fait douze ans que j'y travaille. Maintenant, c'est

en très bonne forme. Auparavant, je ferai peut-être ce film sur la révolte des enfants contre les parents, dont je vous ai déjà parlé. En trente-cinq millimètres ou en seize, peu importe.

— *Mais vous ferez* The Turn in the Road *en trente-cinq ?*

— Oui. Je l'espère. J'avais fait le premier *Turn in the Road* pour cinq millions. J'aurais également aimé faire celui-ci pour cinq millions. Mais aujourd'hui, avec Hollywood, cela n'est plus possible. Tout coûte cher, même les films expérimentaux. En Amérique, les producteurs ne pensent qu'à la sécurité, aux assurances. Impossible de tourner un sujet audacieux sans la sécurité représentée par l'emploi d'une vedette connue, ce qui élève le budget. La sécurité est un mythe, contre lequel je dois lutter. Et chacun cherche à gagner le plus possible à chaque film, et toujours plus qu'au film précédent, pour avoir plus d'autos, pour aller plus vite que les autres. Je pensais que nous pouvions faire comme Truffaut et la nouvelle vague. C'est impossible.

Le mieux serait de tourner le film en Europe. Autrefois, on tournait des histoires européennes à Hollywood, mais jamais ou presque jamais d'histoires américaines en Europe. Aujourd'hui, cela commence : on a fait un western en Espagne, *The Sheriff of Fractured Jaw,* de Raoul Walsh. *The Turn in the Road* est un sujet très américain, et se déroule entièrement en Amérique. Mais je crois que je serai amené à le tourner en Europe, sans doute en France ou en Italie. Rien ne s'y oppose, je crois...

— *Non. Il y a aussi de très beaux marais près de Paris.*

— Ce sera un peu la même chose que *The Crowd.* Dans *The Crowd,* il y avait deux fins. Dans la première, l'homme arrivait à gagner pas mal d'argent. La seconde, je ne l'aimais pas au début. Il est dans la foule, comme aux premiers plans, mais au théâtre cette fois. Il est heureux, non pas parce qu'il a beaucoup d'argent ; il n'en a pas tellement ; mais il a changé de point de vue sur la vie ; et c'est cette attitude mentale, seule, qui lui permet d'être heureux. Cette nouvelle fin, en définitive, est plus forte et plus fidèle à la vérité. C'est en lui-même que l'homme découvre la Vérité.

Monsieur Tout le Monde

— *Dans* War and Peace, *comme dans* The Big Parade *d'ailleurs, vous ne montrez que rarement la laideur de la guerre. C'est l'idée de la guerre qui semble vous intéresser...*

— Mon thème favori est la recherche de la vérité. C'est aussi le thème essentiel du livre de Tolstoï. C'est Pierre qui s'efforce de la découvrir. Il s'en va observer la bataille pour découvrir ce qui est au cœur de l'homme. Tout ce que nous voyons, lui le voit. J'ai voulu montrer son point de vue, ce qu'il regarde, ce qu'il ressent, et rien d'autre. Nous sommes loin du centre de la bataille : il n'en voit pas les détails, et nous non plus. Ce qui est en dehors de mon sujet et des personnages que j'étudie ne m'intéresse pas. Les réactions humaines sont plus importantes que la description complète de la réalité matérielle.

— *C'était déjà la même chose dans* The Big Parade, *où l'Amour tient une place plus importante que la Guerre, dont nous voyons surtout le côté mécanique, le côté ballet de la mort.*

— Oui, c'est le même principe. Tout se ramène au point de vue subjectif du personnage principal. Lorsqu'il fait la guerre, il ne s'occupe que de lui, non du reste des soldats. Il a déjà assez à faire pour rester en vie.

Je crois qu'il y a un grand danger dont nous menacent les films de guerre : ils perpétuent la guerre. J'ai souvent pensé que l'on devrait ériger une statue à Hitler sur Sunset

Boulevard : c'est grâce à lui qu'Hollywood a tourné tant de sujets de films sur la deuxième guerre mondiale. Et ils attirent les gens. Il faut être prudent : ce n'est pas en continuant à montrer la guerre à l'écran qu'on empêchera une nouvelle guerre.

Le personnage principal de *The Big Parade*, lui, n'est ni un pacifiste, ni un soldat de carrière. C'est Monsieur Tout le Monde. Il regarde la vie, s'efforce de ne pas être touché. Il mange. Il est amoureux. Il ne s'intéresse pas à la guerre. Je lui ai prêté ce que je supposais devoir être mes réactions, si j'avais été à sa place.

Vous savez, pour quelqu'un de normal, les petits problèmes peuvent être plus importants que la traversée de l'Atlantique pour Lindbergh. C'est une question d'attitude personnelle. Nous créons notre monde à nous, qu'il soit bon ou mauvais. Les conditions de notre vie n'y sont pour rien. Certains ont plus à manger, d'autre moins. Mais nul ne peut dire si c'est un bien ou un mal, car ceux qui ont plus à manger ne désirent peut-être pas en avoir tant, et ceux qui ont moins à manger n'ont peut-être pas besoin d'en avoir plus. Qui sait combien il faut avoir à manger pour vivre et pour survivre ? En fait, pour vivre, nous disposons de plus qu'il ne nous faut, et chacun peut faire ce qu'il veut. Chaque homme est son propre souverain, dans le domaine qu'il s'est tracé. Peu importe ses limites ; peu importe si l'un considère comme une grande expédition de se promener dans la campagne, alors que l'autre gravit des montagnes ou traverse l'Atlantique sans peine. Il y a égalité entre eux.

— *Vous semblez avoir été très influencé par Griffith et Murnau.*

— J'ai obtenu le « Griffith Award » ; j'en suis très fier. Je dois énormément à Griffith. A son image j'ai essayé de donner un rythme musical à la structure de mes films, c'est ce que j'appelais, au temps de *The Big Parade*, « silent music ». Pour la création de l'atmosphère, pour les mouvements d'appareil, je lui ai beaucoup emprunté. Comme moi, Griffith aimait les grands sujets. Tous ses films, sauf les derniers, traitent de thèmes importants.

Le *Tabou* de Murnau influença mon *Bird of Paradise*.

— *N'aviez-vous pas vu* Le Dernier des Hommes *et* Sunrise *avant de commencer* The Crowd ?

— *Sunrise* est-il antérieur à *The Crowd* ? Non, je ne crois pas qu'il y ait eu influence. Mais j'ai emprunté la technique des mouvements d'appareil et les travellings dans la rue, avec la caméra dans la voiture d'enfants, aux Allemands, sans doute au *Dernier des Hommes* et à *Variétés*. Mais les plans du début du film ne m'ont pas été inspirés par une idée d'ordre technique. C'était la meilleure façon d'exprimer le sujet : la caméra monte le long du building, passe portes et fenêtres pour découvrir quelqu'un effectivement perdu dans la foule.

— *En revanche,* The Crowd *a influencé* The Apartment *de Wilder.*

— Pendant le tournage de *The Apartment*, Wilder m'a demandé combien j'avais de bureaux dans ce fameux plan de *The Crowd*. Deux cents, lui ai-je répondu. Il m'a dit que c'était ce qu'il avait pensé, et il m'a invité sur son plateau pour venir voir le même décor : « *J'ai fait pareil : c'est* The Crowd *d'aujourd'hui* » ajouta-t-il.

Fred Zinnemann m'a dit qu'il était venu de Vienne à Hollywood après avoir vu *The Big Parade* : il voulait travailler avec moi. Nous sommes très amis. Et à chacun de ses films, il me demande si je reconnais l'origine de la scène qu'il m'a empruntée.

Par contre, dans *War and Peace*, lorsque l'on voit la fleur, puis le héros, puis toute la vallée et la bataille, cela est emprunté à un mouvement d'appareil de *The Birth of a Nation*.

(Propos recueillis au magnétophone.)

LA SAGESSE DE VIDOR

par Michel Delahaye

Conquête d'une femme représente une première mise en place des thèmes. Une jeune Américaine a été dénaturée par le contact avec une des formes les plus élaborées et les plus décadentes de la civilisation : la vie mondaine de la Côte d'Azur. Son père, pour la rééduquer, va lui faire descendre les échelons : une robinsonnade sur une île déserte, soigneusement manigancée, lui permettra de se régénérer au contact d'une vie plus primitive et de son brave fiancé.

Plus proche que l'homme de la nature, la femme est aussi, plus que lui, fascinée par les formes extrêmes de la culture.

Dans *La Grande Parade,* le héros, qui a dû quitter la confortable Amérique, s'intègre à la vie communautaire des soldats cantonnés dans la campagne française, puis, plongé dans le chaos de la guerre, en ressort, diminué de corps, grandi de sagesse ; il renonce à l'Amérique et à son inconstante fiancée citadine, il va rejoindre celle qui — française et paysanne — lui a révélé l'amour. Les retrouvailles, qui donnent lieu à une pastorale sublime, se font au milieu d'une nature magnifiée et quasi sacralisée.

La femme est ici, à l'opposé de la précédente, l'être naturel qui va régénérer l'homme, écartelé entre l'ordre artificiel des cités et le monstrueux désordre de la guerre. Comme toutes les héroïnes vidoriennes, elle est un être des extrêmes (s'accrochant jusqu'à se faire traîner à terre — comme la Pearl de *Duel au soleil* — à l'homme qui va la quitter) ; son hyperféminité trouve son répondant dans un érotisme actif, de nature masculine : jouant le rôle de voyeur, ordinairement dévolu à l'homme, elle regarde avec délectation un groupe de soldats nus se doucher.

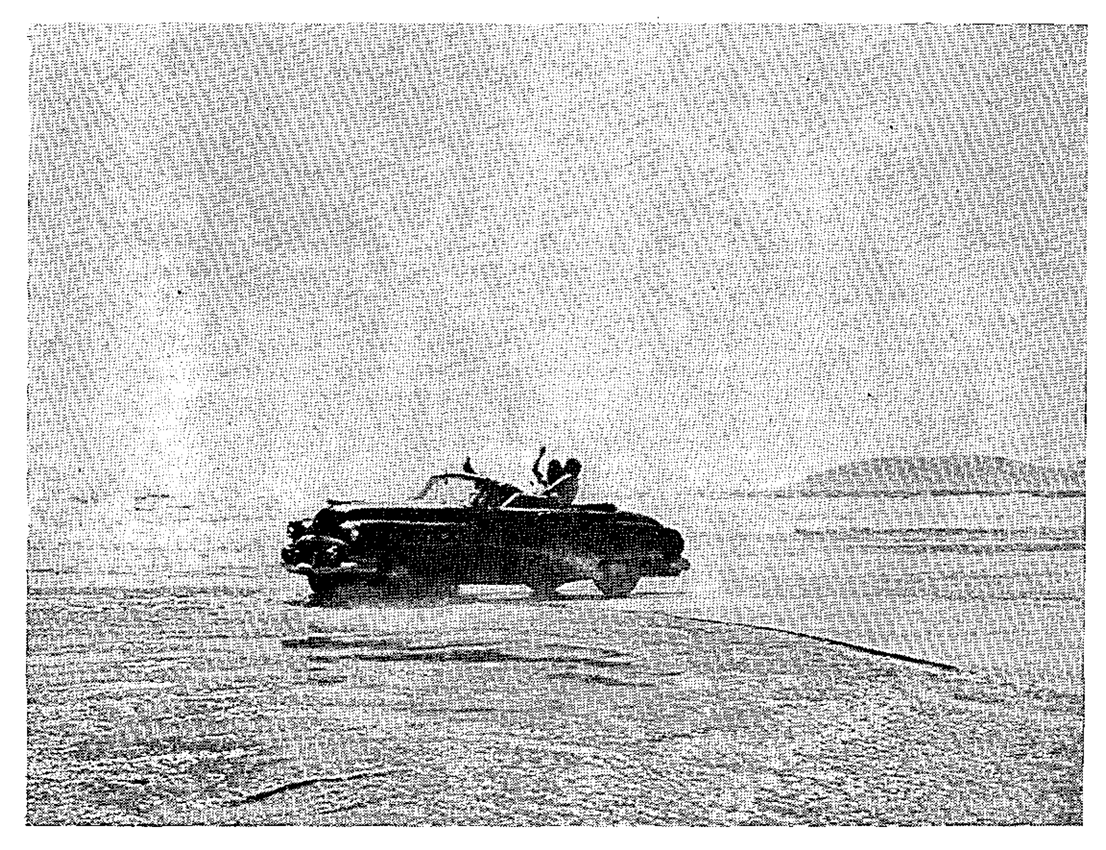
C'est à l'intérieur de la ville que Vidor va montrer maintenant, avec *La Foule,* les aléas inhumains de la surhumaine civilisation urbaine.

Comme presque tous les films de Vidor, celui-ci se compose de trois mouvements : nous voyons le héros, enfant, promis à un rôle supérieur, contraint, ensuite, d'accepter le plat destin commun, réduit, pour finir, au rôle de chômeur et presque de clochard, exclu de cette civilisation que l'ambition démesurée de son père voulait lui faire dominer. Le film constitue aussi le premier tableau d'ensemble de l'*american way of life,* avec ses hantises, ses tabous, ses névroses. Ce n'est pas un hasard si Vidor, homme de la féminité, a été le premier à déceler la féminisation du rôle social de l'homme américain.

Nous pouvons, schématisant, esquisser une première répartition des thèmes : la jeune mondaine, le chômeur, incarnent deux des formes possibles de décadence auxquelles aboutit la civilisation urbaine ; à celle-ci est opposée (l'île — la campagne) la vie dans la nature.

C'est cette opposition que développent *Halleluyah* et *Notre pain quotidien.*

Les bas-fonds de la ville ont tué le jeune frère du héros. Celui-ci, pour réparer le



Ruby Gentry.

désordre commis, va, se faisant prêcheur, instaurer l'Ordre du sacré. Des sabbats christianisés aboutissent à l'extase collective.

Ilot de primitivité au sein de la civilisation, les Noirs ont encore ce recours : ils peuvent tenter la fusion entre les êtres et les forces qui les dépassent, entre les parts de chaque être dissociées par d'inconciliables tentations.

Mais que ce lien suprême, le prêcheur le dénature en le prolongeant par une liaison avec la prostituée qui provoqua la mort de son frère, voilà qui va provoquer une nouvelle rupture qui aura pour sanction la lutte dans le chaos du marais.

Les données du message se complètent. Aux deux aboutissements chaotiques de la civilisation (la culture s'inversant en primitivité), correspondent deux formes naturelles de la primitivité : d'une part le dépassement de la nature vers la surnature du cosmique ou du sacré, de l'autre, le retour aux formes les plus sauvages du chaos.

Le trop humide (le marais), le trop sec (le désert), sont les formes essentielles de ce chaos, deux formes de la démesure de la nature qui entrent en correspondance avec la démesure de l'homme (qu'il soit trop sauvage ou trop civilisé), laquelle trouve en de tels lieux son digne aboutissement.

Ilot de civilisation situé à l'écart et de la primitivité et de l'urbanité, également menacé par la sauvagerie de la nature (la sécheresse) et les raffinements de la ville (une fille tente d'y entraîner le héros), la communauté socialisante de *Notre pain quotidien* va tenter de résoudre ces tensions contradictoires, non par l'abandon aux forces de la surnature, comme dans *Halleluyah,* mais par la domination des forces de la nature. A l'issue d'une lutte exaltante, on amène la proche rivière à inonder les champs, et l'exaltation des hommes qui communient dans la joie de l'harmonie rétablie prend figure d'une sorte de sabbat désacralisé.

De la correspondance Homme-Nature, nous voyons ce film nous proposer une variante dynamique : c'est l'homme qui crée de ses mains, le superposant au « désert », le « marais » dans lequel son œuvre trouve sa consécration. Le film représentant — cas unique dans l'œuvre de Vidor — le triomphe sans équivoque de ce qu'il y a de meilleur en l'homme, nous obtenons, exceptionnellement, un marais « bénéfique », comme l'est le chaos final : celui, provisoire et vivifiant, de la fête.

Développant de façon analogue le couple Homme-Culture, *Fountainhead* nous montre l'homme, non plus subissant la ville, mais la façonnant. Ici, c'est l'échec. La volonté intransigeante de l'architecte d'exprimer librement dans son œuvre la conception qu'il se fait de son art se heurte à l'intransigeance de ceux qui ne peuvent que nier ou dénaturer l'art. S'affrontent ici deux autres formes-limites de la civilisation : l'esthétique et l'utilitaire. Vaincu, mais non soumis, l'architecte, par la destruction du bâtiment, nous donne, avec les ruines, un nouvel équivalent culturel du chaos naturel.

C'est dans *Ruby Gentry* et *L'Homme qui n'a pas d'étoile,* que Vidor, qui préfère de beaucoup coder son message en termes d'agriculture plutôt que d'urbanisme, va nous en donner — après l'exacerbation baroque de *Duel au soleil* qui commence dans les raffinements du saloon et finit dans une aride sauvagerie — les expressions les plus achevées.

Charlton Heston incarne l'heureux dosage du culturel et du naturel trouvant leur aboutissement dans le cultivé. Il entreprend — dans le même esprit que le héros de *Notre pain quotidien,* mais par une démarche techniquement inverse — d'assécher les marais pour les rendre cultivables.

Ruby, elle, de la sous à la surcivilisation, incarne les deux extrêmes de l'héroïne vidorienne. Sauvageonne, née dans les marais, elle profite de sa puissance, lorsqu'elle est devenue femme du monde et d'affaires, pour se venger de l'homme qui l'a sacrifiée à sa carrière de défricheur. Faisant détruire les digues qu'il a édifiées elle inverse le cours nouveau des choses et, livrant les terres à l'inondation, restitue la nature à son chaos premier, auquel viendra se superposer ensuite le chaos humain final.

Ruby Gentry représente l'élaboration la plus poussée d'un apologue perpétuellement repris et enrichi, et dont la morale pourrait, sous sa forme la plus dépouillée, s'exprimer ainsi :

La démesure, dans l'ordre de la nature (le trop ou le trop peu naturel) ou celui de la culture (le trop ou le trop peu culturel), constitue pour l'homme deux façons de refuser la véritable sagesse, seule féconde : la mesure. La sanction de cette faute ne peut être que le chaos.

Il faut préciser maintenant ce que Vidor entend par mesure. *Notre pain quotidien* décrit le triomphe de la juste mesure, celle qui s'obtient après qu'on ait fait l'expérience des démesures adverses. Heston, lui, se dérobe à cette expérience, il vise d'emblée au confort de l'injuste mesure, obtenue le plus rapidement et avec le moins de risques possibles, et, en choisissant de faire le riche mariage qui va l'aider à parvenir à son but, il refuse aussi une autre démesure : celle de l'amour, que lui offrait Ruby.

Peut-être est-ce pour avoir su vivre pleinement toutes les démesures que Ruby survivra. Heston, lui, ne pouvait qu'être victime de sa quête démesurée de la mesure.

Dans *L'Homme qui n'a pas d'étoile,* un thème mineur, mais cher à Vidor, trouve sa plus belle résolution : celui du banjo (l'homme de *La Foule* a emporté le sien sur la plage, celui de *Notre pain quotidien* l'a vendu, au moment de la misère), qui représente cette part de l'homme, si minime soit-elle, qui a besoin d'un « autre langage » pour exprimer « autre chose ».

Au moment où sa colère va faire explosion, Kirk Douglas, à qui la femme met subitement un banjo sur les bras, y trouve un exutoire à son agressivité qu'il transpose en gestes, voix, musique. Le banjo est ici le moteur d'un de ces moments privilégiés où, dans un abandon à des forces incontrôlables qui participe, si peu que ce soit, de l'élan primitif vers le sacré, l'homme trouve un provisoire achèvement. Il n'y a pas d'œuvre de Vidor qui ne renvoie un écho, si faible soit-il, du grand thème de *Halleluyah.*

Dans *L'Homme qui n'a pas d'étoile,* l'opposition territoire libre-territoire borné traduit un nouvel aspect de la dialectique Nature-Culture (jusqu'ici latent ou secondaire dans l'œuvre de Vidor), défini par le couple passé-avenir, réaction-progrès.

Le train qui, dans *Duel au soleil,* représentait l'irrésistible poussée de la civilisation, nous le voyons, au début de *L'Homme qui n'a pas d'étoile,* amener en territoire libre ceux qui fuient la civilisation, essentiellement représentée, pour Kirk Douglas, par la barrière de barbelés.

Mais son bel idéal de liberté anarchique, Douglas comprend bientôt quelles fins on peut lui faire servir. Car le plan de la propriétaire du ranch est précisément de profiter au maximum de l'absence de règles, de barrières, pour pratiquer une exploitation intensive des herbages qui risque de transformer la terre en désert mais qui l'aura suffisamment enrichie pour lui permettre de regagner la ville, où elle pourra mener cette vie raffinée dont elle a déjà introduit un avant-goût dans son logis.

Pour éviter la ruine, pour maintenir le fragile équilibre écologique qu'ils ont réalisé entre les animaux et les herbages, les petits fermiers n'ont qu'un moyen : les barbelés.

Douglas, pris dans un engrenage qui le fait complice des exploiteurs, des oppresseurs, bientôt des tueurs, mettant le souci de la justice au-dessus de ses nostalgies, par un renversement soudain, se fait, aux côtés des fermiers, barbeleur.

Mais quand, pour le récompenser de ses services, les fermiers lui offrent terres et vaches : « *Non,* dit-il, *je hais les barbelés.* »

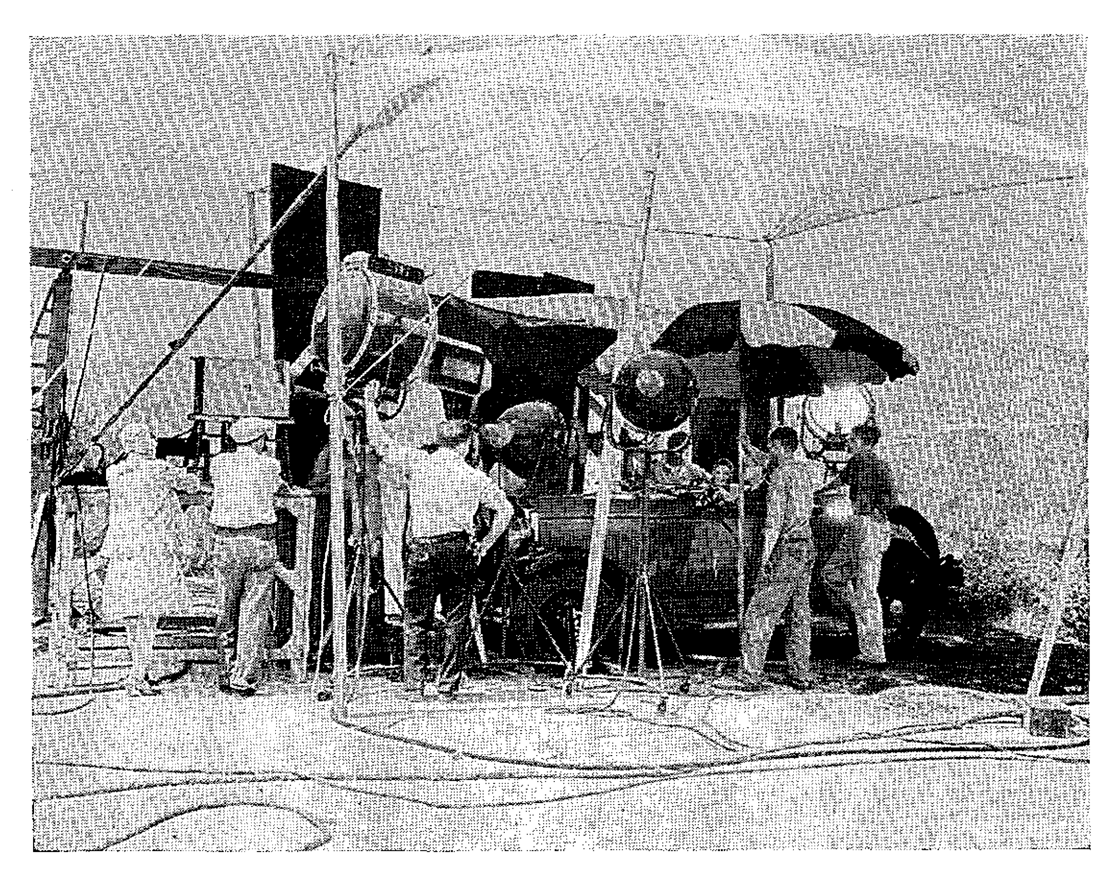
Mais, s'il a compris que la prolongation abusive de l'ordre ancien ne peut qu'aboutir au désordre, il ne s'est pas pour autant résigné à l'ordre trop contraignant exigé par les temps nouveaux. Refusant de se laisser guider par les étoiles du progressisme ou du passéisme, qu'il a vues toutes deux conduire à une négation de la liberté, il refuse le choix entre les extrêmes et opte pour une attitude de chevalier errant, voué au rôle ingrat d'arbitre entre deux formes contraires, mais également haïssables, de chaos.

Le thème de *L'Homme qui n'a pas d'étoile* est celui, inversé, du *Fleuve Sauvage* de Kazan. L'homme du progrès prenait conscience de la grandeur, de la beauté de l'attachement au passé, sans rien renier pour autant de ses convictions ; ici, l'homme du passé se rend compte de la nécessité du progrès, sans revenir pour autant sur son choix fondamental.

La figure commune aux deux films, la voici : « *Le Nouveau était une mer, l'élément d'unité monotone et de communication, mais il enserrait l'ancien comme des îlots, la coupure traversait l'âme de chacun.* » (E.J.)

Jo van Fleet, Kirk Douglas : deux îlots, l'un enraciné, l'autre à la dérive. La première a succombé à la coupure qui lui a écartelé l'âme, le second a survécu — le torse couturé de cicatrices — pour avoir su, quand il le fallait, se déraciner, accepter la juste et cruelle mesure des contradictions du temps, opter pour une attitude à la fois hautaine et secourable de médiateur qui représente sans doute la forme la plus mesurée de la démesure.

Michel DELAHAYE.



Une photographie de travail de *Not So Dumb,* le second film parlant de King Vidor (1929).

RÉTROSPECTIVE KING VIDOR

La rétrospective organisée en juillet dernier par la Cinémathèque française nous a offert un large panorama de l'œuvre de Vidor. Manquaient toutefois la plus grande partie de l'époque muette et certains films célèbres comme Billy the Kid *ou* Stella Dallas, *sans parler de l'infortuné* An American Romance.

Rappelons d'autre part que nous avons publié une biofilmographie de King Vidor dans notre numéro 104 *(février* 1960).

CONQUERING THE WOMEN (LA CONQUETE D'UNE FEMME) (1922)

Suzanne, riche héritière américaine maniérée et snob, rencontre sur la Côte d'Azur un comte européen, Blitzki, non moins maniéré et snob, et un jeune Américain aux mœurs trop normales pour elle, Saunders. Le père de Suzanne, vieillard plein de bon sens, décide de la séparer de Blitzki, promu fiancé, et de lui faire perdre ses manières ridicules : il organise son enlèvement par Saunders. Tous deux se retrouvent dans une île déserte, avec le minimum de ressources et de confort Au bout de quelques semaines, Blitzki enlè-

vera Suzanne en bateau, mais Saunders, après une véritable bataille navale, la délivrera et l'épousera, car son séjour dans l'île aura redonné à Suzanne des sentiments et des manières plus conformes à la nature.

Dès 1922, apparaissent donc les thèmes favoris de Vidor. Mais ici, la fille de la ville ne fait qu'un avec la fille de la campagne, en qui elle se transforme. Dans la première partie, Vidor décrit le milieu frelaté de la Côte d'Azur et des grandes villes américaines, auquel il opposera ensuite le monde naturel. Mais l'intention échoue partiellement, car, plutôt que de dessiner une satire de ce monde ridicule, Vidor se laisse gagner par les conventions et la structure dramatique traditionnelle de la comédie mondaine de l'époque. Son esprit positif accorde peu d'intérêt à ces personnages qui nient la réalité et la raison. Aussi la première partie donne-t-elle l'impression d'avoir laissé le metteur en scène complètement indifférent, si l'on excepte les deux scènes où les deux mondes s'affrontent, en particulier la scène du repas, où la façon de manger définit avec brio deux conceptions de la vie opposées.

Mais, dès que le cadre naturel de l'île apparaît, ainsi que l'évolution de l'héroïne, Vidor témoigne de beaucoup de fraîcheur et d'invention. Il montre, avec une netteté proche de l'abstraction, ses intentions, et, chaque fois, la simplicité, la limpidité avec laquelle il peint les différences entre les personnages ou entre leurs attitudes successives ont autant d'effet comique que le gag qu'elles servent. Ce recours au plus simple, s'il est une forme de stylisation, n'est accompagné d'aucune recherche technique ni plastique ; il constitue l'expression naturelle d'un cinéaste attentif avant tout à la signification morale des faits. On retrouve d'ailleurs là le thème de l'île, qui, avec celui de l'eau, a fourni à la civilisation anglo-saxonne, de multiples occasions de reconsidérer en toute lucidité et quiétude les problèmes essentiels de l'homme.

La bataille navale finale accentue le mélange des actions, des thèmes et des genres, réalisé tout au long du film avec originalité, adresse et souplesse : toutes les formules commerciales sont ici réunies avec art et rehaussent la valeur de l'œuvre. — L. M.

LA GRANDE PARADE (1925) ; **LA FOULE** (1927) ; **NOTRE PAIN QUOTIDIEN** (1934).

L'individu dans la guerre, l'individu dans la cité, l'individu et la terre. King Vidor a appris chez Griffith, qui fut son maître en tout, la richesse des confrontations de l'épique et du familier, du vaste et de l'intime. Ces confrontations, cependant, ne sont en rien abstraites. *La Grande Parade, La Foule, Notre pain quotidien* traitent d'événements précis de l'histoire américaine dans le temps même de leur retentissement. L'écart ne dépasse pas six ans entre l'armistice de 1918 et le tournage de *La Grande Parade,* entre la catastrophe boursière de Wall Street et le tournage de *Notre pain quotidien.* Il n'en faut pas plus à un homme de la trempe de Vidor pour muer l'actualité en légende. Si bien que la question du vieillissement ne se pose plus. Les trois films sont un composé tellement stable d'artifice et de réalité que l'on ne sait pas distinguer aujourd'hui la part du décor, du costume, des impératifs de la mode du temps concernant la beauté des filles ou la carrosserie des voitures et la part de la reconstitution en studio, du maquillage et de l'embellissement des faits et des êtres. Le merveilleux de *La Grande Parade* est de nous proposer la crédibilité absolue d'une fiction, la cohérence et la présence d'un monde entièrement fabriqué. Tout le génie de Hollywood est là, incarné dans l'un de ses plus authentiques représentants.

C'est pourquoi les délicieuses « observations » qui constituent la durée même de chacun de ces trois films m'apparaissent comme autant d' « inventions ». Ainsi dans *La Grande Parade* cette extraordinaire initiation au chewing-gum de la jeune Française, et cette soirée patriotique à laquelle le soldat américain assiste parmi les villageois, et cette séquence du tonneau cheminant vers la rivière poursuivi par les railleries de la jeune fille. Je sens bien que je n'en finirais pas de citer... Dans chacun de ces moments la comédie se nourrit d'une réalité minutieusement recréée, et en même temps j'aperçois que la comédie et ses conventions (le trio de militaires, leur lutte pour conquérir la jeune fille, l'imbroglio qui en découle) servent de support au surgissement d'une réalité neuve. Tout au long des trois heures et demie que dure la projection de *La Grande Parade,* la vie affleure sans relâche, enfantée par l'inspiration d'un cinéaste qui a su trouver sa juste mesure entre les deux pôles de la convention dramatique et spectaculaire et de l'invention la plus riche et la plus savoureuse. Aucune branche du grand arbre n'est morte ; la sève vient nourrir la moindre feuille.

La générosité créatrice qui emporte *La Grande Parade* trouve avec *La Foule,* avec *Notre pain quotidien* surtout, un obstacle dans le schématisme naïf des grands sujets traités. Dans *La Grande Parade* la part du discours était limitée à l'efficace opposition

de deux cadres : Premier cadre : le fils qui part à la guerre embrasse sa mère qui pleure ; dans l'angle de l'image, visage du père, satisfait et fier. Deuxième cadre, exact équivalent du premier : le fils revenu de la guerre, amputé d'une jambe, étreint sa mère ; dans le même angle de l'image, le père réfléchit. On ne saurait mieux dénoncer la guerre et désigner les responsables. Par ailleurs, la guerre se dénonce d'elle-même. Toute mise en scène honnête en rend compte. Admirons le coup de génie de la montée au front, le déplacement géométrique de ces lignes qui envahissent le paysage de leur ombre sur un rythme inexorable et, au fur et à mesure que le feu les brise, la révélation des êtres humains dont elles sont constituées et qui les nient par leurs réactions imprévisibles. Je connais peu de scènes aussi naturellement sublimes que celle de l'offrande d'une cigarette à l'ennemi mourant avec, dans le même moment, des gestes trahissant une haine qui ne renonce pas à elle-même. *La Grande Parade* est aussi éloignée des thèses pacifistes défendues par Lewis Milestone que de l'héroïsme guerrier prôné par Sam Fuller. Vidor ne s'y montre en rien théorique. On ne saurait en dire autant de l'individualisme de *La Foule* et du socialisme idéaliste de *Notre pain quotidien*.

Ces obstacles sont emportés par la force d'une création qui tire ses ressources d'une foi affirmée dans la nature spirituelle de l'homme. Vidor ne cache nullement ses convictions religieuses. Il va même jusqu'à dire qu'elles prennent le pas sur sa vocation cinématographique. *La Grande Parade, La Foule, Notre pain quotidien* sont traités dans un esprit et sur un ton qui sont ceux de la Bible. Il est une image qui revient trop souvent dans les films de Vidor pour n'avoir point de sens, celle d'un médecin tenant un nouveau-né par les pieds et le frappant pour provoquer la première respiration, le premier souffle. Dès lors le destin de ses protagonistes candides est fixé. L'épreuve de la guerre, les affres de la vie moderne et celles de la lutte pour arracher le pain à la terre, leur permettront d'accéder, par-delà des chutes passagères et sans doute nécessaires, à l'innocence du premier âge. Ils ne sauraient plus résister à la puissance d'amour qui les emplit désormais et embrase tout leur être. C'est ici que le lyrisme chrétien de Vidor trouve sa pleine mesure. Dans la course folle à travers les collines de l'homme blessé et de la femme à la fin de *La Grande Parade,* il y a plus que de la simple passion. L'accélération du souffle renvoie à l'âme. L'admirable dernière séquence de *Notre pain quotidien* n'est sans doute pas près de nous livrer son secret. Après avoir noté qu'elle s'écarte absolument des épopées soviétiques par le refus du montage et de la « collision » dialectique des plans, j'indiquerai simplement que son rythme m'a paru être celui d'une respiration humaine et qu'elle trouve son accomplissement dans le bain collectif des hommes *fous de joie se vautrant dans la boue de* leur champ inondé. — C.-J. P.

TEXAS RANGERS (LA LEGION DES DAMNES) (1936).

Ce western, sans être une révélation, ne manque pas d'intérêt. Le récit, très classique, met en présence, d'une part, deux brigands convertis à la mystique des Texas Rangers et, d'autre part, leur ancien complice. La puissance d'expression de Vidor se donne par moments libre cours. On voit ainsi dévaler le long d'une pente d'énormes blocs de pierre lâchés par les Indiens sur leurs ennemis. Le rebond des masses nous est restitué avec une exactitude visuelle et sonore assez étonnante. Le réalisme ne le cède pas à l'épique et, par conséquent, le renforce. De la même façon, la marche au combat *d'un troupeau d'indiens dans la rocaille, prend,* le grain de la copie aidant, la force d'une bande d'actualités. Les acteurs sont dirigés dans le sens de la truculence et de la vitalité. Notons la manière dont les trois amis se retrouvent, se faisant tomber de cheval et s'étreignant dans la poussière. Jack Oakie, l'énorme compagnon de Fred Mac Murray s'en donne à cœur joie, crasseux, suant, bestial et doué de contact humain.

L'ensemble cependant est mal équilibré. Trop de scènes tournent à vide, noyées dans la convention. Le morne Fred Mac Murray donne trop souvent le ton, et c'est dommage. — C.-J. P.

NORTHWEST PASSAGE (LE GRAND PASSAGE) (1939).

Lorsqu'on parle de King Vidor, ce titre vient rarement à l'esprit, comme s'il s'agissait d'une œuvre moins personnelle et assez peu représentative. Ne s'ingénient à citer *Le Grand Passage* que les détracteurs du cinéaste, ceux qui lui reprochent de défendre une éthique réactionnaire. Dans ce cas, le film est considéré comme « fasciste ».

Inspiré d'un best-seller de Kenneth Roberts, l'ouvrage de King Vidor ne mérite pas son titre, dans la mesure où il ne se réfère qu'à la première partie du livre et constitue le premier volet d'un diptyque inachevé. Tel quel, il relate l'aventure d'un jeune carto-



Barbara Stanwyck dans *Stella Dallas* (1937).

graphe enrôlé malgré lui dans les troupes de Sa Gracieuse Majesté, en dépit de son attitude frondeuse à l'égard du pouvoir britannique. Mais les Anglais n'avaient guère le choix, en cet heureux XVIIIe siècle où ils disputaient le nord de l'Amérique aux Français. La figure centrale du film, le Major Rogers (Spencer Tracy) se propose de chercher, avec ses éclaireurs, un « passage » vers le Pacifique, et il s'est emparé du cartographe pour des raisons évidentes. En chemin, ce distingué jeune homme fera son instruction, notamment dans l'attaque et l'incendie d'un village indien allié des Français. Tout le film repose sur le thème de l'itinéraire, qui broie les obstacles et donne des ailes aux hommes, dont les prouesses et l'héroïsme rivalisent avec les chants d'Homère.

Vecteur infaillible de cette ligne surhumaine : le Major, en qui s'incarne le mythe du Chef omniscient, infaillible, invincible. Cette qualité, jointe à l'apologie de la discipline aveugle et à la sauvagerie de l'action guerrière, suffirait pour justifier les cris de « fascisme », si nous n'avions découvert jadis des exemples similaires dans les films de guerre soviétiques, américains, ou polonais. L'éloge du courage et de la volonté ne préjuge en rien des causes qu'il sert : ici Vidor exprime une réalité brutale, telle que la ressentirent ceux qui la vécurent, et les jugements moraux ne sont portés qu'*a posteriori* et selon notre bon vouloir.

Plus sérieusement, il convient de considérer ce film, peut-être le plus linéaire de son auteur, car la dialectique y demeure constamment implicite, alors qu'en surface progresse une inexorable flèche de feu prométhéen — comme l'expression du plus parfait délire de destruction. Dans cette

sublime nature vierge où tous les éléments sont rassemblés, et où l'eau et le feu, le roc et l'arbre, répètent le désordre de l'univers, rien ne résiste à la volonté du Major, rien n'existe qu'il ne soumette en niant le pouvoir des choses : les bateaux passent la montagne, et les hommes franchissent à pied la rivière en furie... Conclusion logique, le fort où les éclaireurs devaient trouver un secours a été détruit ; mais cela n'empêche pas Rogers d'avoir eu raison, quand même, jusqu'au bout... Un tel vertige, de tels abîmes, donnent la mesure d'une ambition et de son secret. — M.M.

THE FOUNTAINHEAD (LE REBELLE) (1948).

Architecte de génie, Howard Roark refuse de laisser rectifier ses projets trop audacieux par ses commanditaires. Faute de clients, il doit bâtir des constructions de peu d'importance avant qu'on lui confie l'exécution d'un building. La presse, faute de matière, engage alors une campagne contre lui. Son plus farouche adversaire est le journal de Gail Wynand, qui, sous l'influence de sa femme, Dominique, amoureuse jadis de Roark et admiratrice de son œuvre, changea d'avis au point de lui donner à bâtir sa propre maison.

Peter Keating, architecte laborieux qui connut Roark à l'école, lui demande de dessiner à sa place les plans d'un projet très important qu'il n'arrive pas à réaliser, et que lui, Keating, signerait seul. Roark accepte, à condition que Keating l'assure que rien ne sera changé au projet dont il lui fait cadeau. Mais le projet n'est pas respecté, et, avec l'aide de Dominique, Roark dynamite le building hybride que l'on a construit. Procès. Wynand, dans ses colonnes, défend Roark, puis, au bord de la faillite, il l'attaque. *Roark est acquitté. Wynand se tue, après* avoir commandé à Roark la construction du gigantesque building Wynand, en haut duquel Dominique va rejoindre son mari, Howard Roark.

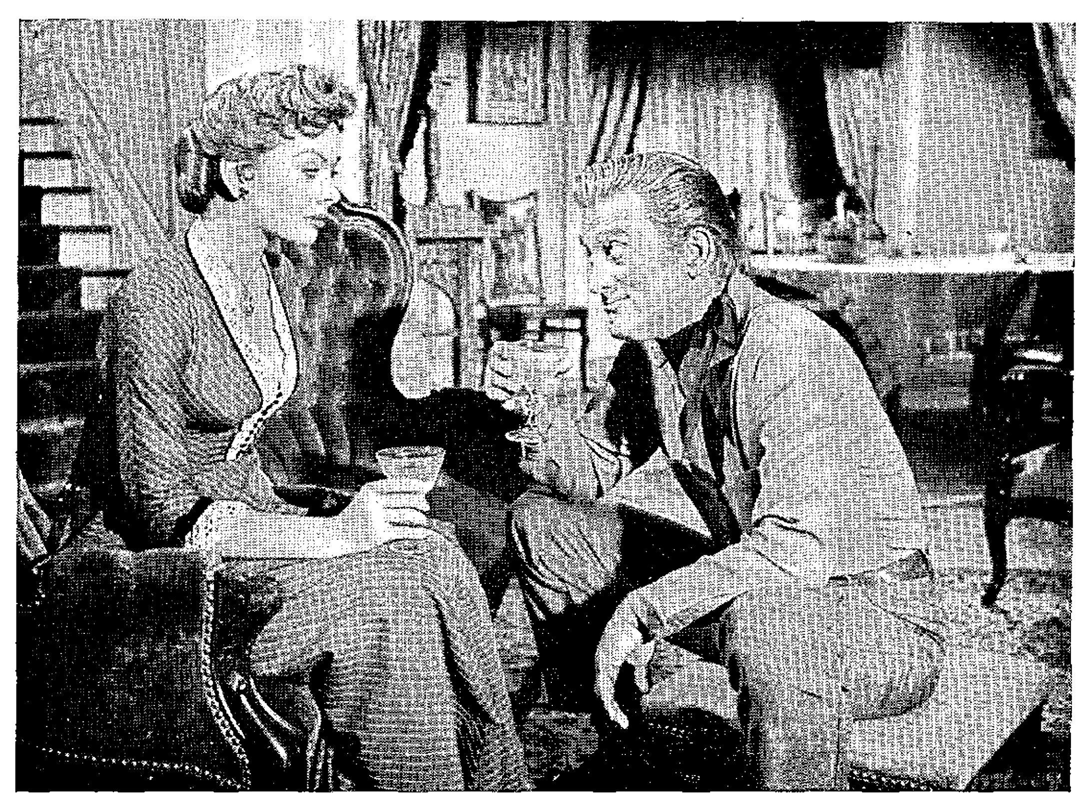
Un résumé trahit le sens de ce mélodrame qui, plus qu'aucun autre, fourmille en rebondissements divers et nœuds dramatiques secondaires et complexes. Seul *Jules et Jim* narra autant de choses en aussi peu de temps. La fascination naît ici de la vitesse à laquelle les héros se décident à accomplir les actes les plus importants de leur vie et de l'imperturbabilité avec laquelle ils le font. Elle naît de la valeur esthétique de motifs qui sont pour Vidor d'ordre métaphysique ou éthique. Comme chez Fritz Lang, l'homme parvient à dominer l'hostilité du monde, en évitant de lutter, de se révolter contre l'opposition physique de la réalité, *soulignée par des cadrages expressionnistes,* mais en gardant sa sérénité et son humilité.

On remarque que tous les éléments extraordinaires du film se trouvent déjà dans le roman, depuis le lancer gratuit d'une statue du dixième étage d'un gratte-ciel, jusqu'au travelling-ascenseur final. Mais ici, il n'y a rien d'autre, alors que, dans le roman, ces *éléments restaient enrobés d'explications* diverses. Synthèse de mégalomanie et de modestie, œuvre lucide d'un visionnaire, pamphlet courageux aux significations diverses, *The Fountainhead* est un des films les plus complets de l'histoire du cinéma, un film dont l'originalité tranquille s'apprécie à chaque nouvelle vision, car elle est le fruit d'un tempérament naturel si rare que nous ne le retrouverons plus nulle part ailleurs au cinéma. — L.M.

BEYOND THE FOREST (LA GARCE) (1949).

Rosa, la femme du docteur Moline, s'ennuie dans sa petite bourgade de province. Elle s'enfuie à Chicago, revient, prend un amant et tombe en se rendant, malade, à la gare où le train part, tandis qu'elle agonise.

Plus que partout ailleurs dans l'œuvre de *Vidor et dans le cinéma de prises de vues* directes, le style est celui du dessin animé. S'il rendait plus fort le gag dans *Conquering the Women,* qui restait plein d'humanité, s'il intensifiait l'originalité de *The Fountainhead,* film porté par ses intentions aux plus hauts sommets, il est assez déplacé et gênant dans cette œuvre, traitée comme un simple exercice de virtuose et dont le sujet est néanmoins celui d'un drame pathétique. L'excès des mouvements d'appareil, l'emphase de la séquence qui se déroule dans un Chicago pluvieux, de la scène où le vent souffle les bougies, et surtout l'outrance des plans rapprochés de Bette Davis, usant de tous ses artifices, atteignent un niveau tel qu'une admiration mêlée de stupeur supprime l'émotion qui devrait nous saisir. Le regard du metteur en scène sur son héroïne, par le jeu de la simplification démesurée, devient plein de méchanceté et de mépris, alors que Rosa Moline n'est que pitoyable. Parfois, comme chez Gance l'invention est si peu commune que nous rions, d'un rire admiratif certes, alors que le sujet prête plutôt aux larmes.



Jane Crain et Kirk Douglas dans *Man Whithout A Star* (*L'Homme qui n'a pas d'étoile*) (1954).

Echec probablement, comme le confirment l'abondance de scènes inutiles et la sévérité de l'auteur, *Beyond the Forest* n'en demeure pas moins le film où Vidor s'est avancé le plus loin, et l'une de ces œuvres limites du cinéma, qui constituent des expériences étranges et passionnantes. — L. M.

L'HOMME QUI N'A PAS D'ETOILE (1954).

Du scénario de Borden Chase, on ne peut rien dire, tant sa richesse est grande, sa construction adroite, et ses rebondissements pléthoriques. Ou il faudrait disposer, comme pour *Vera Cruz,* dont il possède l'exubérance et la décontraction, de plusieurs pages des *Cahiers*. Contentons-nous donc d'esquisser un début de critique logarithmo-géométrique, en affirmant que *Man Without A Star* comme *l'Ombre d'un doute* est construit à partir du nombre « deux » ou, si l'on est tant soit peu melvillo-hawksien, à partir de la dualité propre à une pièce non truquée, dont le côté face serait l'inverse du côté pile. Cette balançoire thématique, basée sur l'attirance bien connue des contraires, donne une densité accrue aux rapports William Campbell-Kirk Douglas.

Car ce western concentrationnaire, au même titre que *Bronco Apache,* développe un thème romantique, cher à Vidor (même s'il affirme avoir considéré cette œuvre comme une commande), qui élève le conflit jusqu'au tragique à l'état pur : un homme lutte pour sa liberté, pour son intégrité morale et essaye d'échapper à des barbelés symboliques. Sur cette admirable idée obsessionnelle, viennent se greffer de nombreux autres thèmes, typiquement westerniens ceux-là, transformant ce film en synthèse du genre, une synthèse que rehausse

de son éclat la vision personnelle du metteur en scène.

L'éducation d'un jeune garçon qui finalement voudra se dresser contre son maître a été traité maintes et maintes fois à Hollywood ; mais seul Mann avait su évoquer avec autant de bonheur la soudaine crispation d'un homme en proie au désir de tuer, le déchaînement d'une violence *calculée,* méthodique (le passage à tabac de Douglas), l'intégration de la réflexion et de l'action. De même, rarement a-t-on vu à l'écran pareil débordement de vitalité, pareil humour dévastateur, sensibles surtout dans les séquences sainement immorales opposant la très vidorienne Jeanne Crain à Kirk Douglas, ce dernier détruisant d'ailleurs jusqu'au sens du mot cabotinage.

Le chef-d'œuvre de K.V. ? Sans doute ; en tout cas l'une de ses réussites les plus éclatantes avec *Ruby Gentry, War and Peace, Big Parade,* où la mise en scène, mettant en pratique le titre de son autobiographie (*A Tree is a Tree*), sait retrouver les vertus de l'évidence et, partant de gestes concrets, précis, actuels, retrouver la notion d'éternité. — B.T.

RUBY GENTRY (LA FURIE DU DESIR) (1952).

Son ami Boake Tackman la délaissant pour une fille riche et banale, la sauvage Ruby Corey, fille des marais, épouse Jim Gentry, l'homme le plus puissant de la petite ville de Virginie qu'elle habite. Un soir, elle danse tendrement avec Boake, et, le lendemain, Jim meurt par accident. La ville accuse Ruby, qui, pour se venger, use de son nom de Mme Gentry pour ruiner les habitants et noyer leurs terrains, notamment celui de Boake, qu'elle reconquiert ainsi. Leur scène d'amour marécageuse sera brutalement interrompue par le coup de feu du frère de Ruby, dément mystique qui tuera Boake.

A la fascination de *Fountainhead,* à l'étrange de *Beyond the Forest,* s'allie ici un style de récit plus classique et plus conventionnel, qui fait mieux apprécier la douceur d'un style fondé sur le charme, charme de l'image, du blues lancinant, des interprètes, du jeu et des attitudes. Plus encore que dans *Fountainhead,* il suffit d'une mauvaise copie et d'un mauvais doublage pour annihiler ce charme et rendre ridicules les excès et simplifications de l'œuvre.

On retrouve ici les deux thèmes de Vidor, qui se contente, avec une paresse agréable, de broder à partir d'eux, sans vouloir à toute force les insérer dans une structure éthique et métaphysique qu'il rejoint confusément, mais avec plus de naturel que d'habitude.

Alors que chez Vidor, et notamment dans *Hallelujah, Our Daily Bread* et *Beyond the Forest,* les temps faibles sont souvent médiocres, ils possèdent ici la même grâce mélodique que les temps forts.

Quant aux temps forts, espacés au début, mais de plus en plus nombreux vers la fin, ils ont la beauté originale de ceux de *Fountainhead :* les deux meilleurs films de Vidor se complètent et se ressemblent, avec notamment cette particularité commune de la scène maritime gratuite qui brise l'élan dramatique du film en son milieu. — L. M.

GUERRE ET PAIX (1955).

Personnellement, n'éprouvant qu'une admiration des plus mitigées pour l'œuvre écrite, je n'aurais vu aucun inconvénient à ce que l'on bousculât quelque peu un roman surestimé. Rien de tel ne s'est produit et rarement a-t-on vu adaptation si scrupuleuse accueillie si stupidement. Il est vrai que, pour nos plumitifs, la fidélité se mesure au double décimètre et la compréhension relève plutôt de l'entomologie, compréhension singulièrement amoindrie par une méconnaissance de l'œuvre antérieure du cinéaste.

Or il suffit d'avoir vu quelques films du grand King pour s'apercevoir que seul il pouvait adapter Tolstoï, car de tous il en était le plus proche ; par adapter, je n'entends pas ce respect à la lettre, cette soumission à la psychologie romanesque dont Vidor se montrerait bien incapable, n'étant pas, mais pas du tout, un psychologue, mais bien plutôt cette re-création minutieuse d'une vision du monde, d'une philosophie. Retrouver la pensée de Tolstoï, tel était le but de l'auteur de *Big Parade,* d'autant plus que cette pensée s'accordait parfaitement avec sa morale personnelle. On a souvent retenu que le côté cyclopéen, que l'aspect titanesque de l'œuvre de Vidor chez qui la réflexion, la méditation métaphysique, voire panthéiste, possèdent autant d'importance que le délire érotique ou la passion pour le mélodrame exaspéré (dualité typiquement griffithienne).

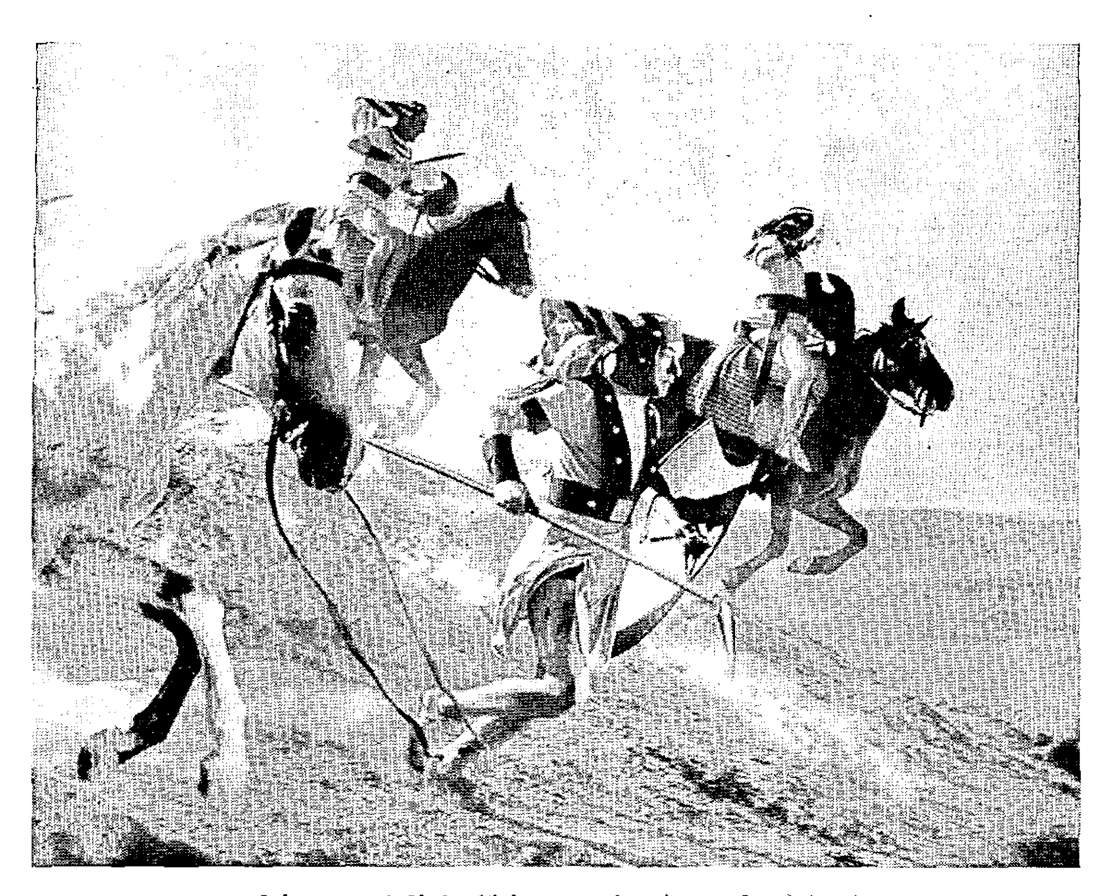
Aussi *Guerre et Paix* se présente-t-il surtout comme un essai, une méditation sur le bonheur, la tristesse, l'amour et la guerre et occupe par rapport aux autres films de Vidor la place du *Carrosse d'Or*

et de *La Prisonnière du désert* dans l'œuvre de Renoir et de Ford. Même les séquences spectaculaires, ces fameuses batailles, véritable leçon de « mise en place cinématographique », nous semblent plus lucides que celles du *Grand Passage* ou de *La Grande Parade*.

Quelques scènes descriptives (comme cet admirable moment de la peinture du cheval) suffisent à donner vie aux personnages ; ce qu'ils font est plus important que ce qu'ils sont, correctif typiquement américain. Mais l'essentiel est respecté grâce à cette maturité que possède le regard de Vidor et dont le sommet — les derniers plans — constitue l'une des plus belles séquences lyriques jamais vues à l'écran. Les phrases de Tolstoï citées à la fin du film pourraient bien servir d'ailleurs d'exergue à l'œuvre de Vidor.

Cela dit, la mise en scène souvent inspirée, notamment dans un premier quart d'heure sans défauts, splendide *découverte* d'un monde et d'un décor, n'évite pas l'académisme et l'ennui : une heure, au moins, du film n'offre aucun intérêt et la direction des acteurs, comme toujours, laisse à désirer, à l'exception d'Henri Fonda. Mais, même pendant ces temps morts, nous frappent et la noblesse et la grandeur d'un homme qui connaît encore le sens du mot démesure. — B.T.

(Ces notices ont été rédigées par Michel Mardore, Luc Moullet, Claude-Jean Philippe et Bertrand Tavernier.)



Solomon and Sheba (*Salomon et la reine de Saba*) (1959).

TOUTE LA MÉMOIRE DU CINÉMA

par Michel Mardore

Il y a quelque chose de pourri au royaume du livre de cinéma.

Sans une hypothèse de ce genre, comment expliquerait-on le malaise perpétuel de l'édition dans ce domaine, alors que depuis plusieurs années l'art cinématographique et son public sont entrés dans une période évidente de maturité ? Le cinéma est majeur, le spectateur devient adulte, mais la littérature consacrée au premier, destinée au second, ne reflète guère cette promotion artistique. L'incohérence du contenu et *la pauvreté du contenant* constituent les deux termes-clés d'un postulat vérifié par les bibliophiles du Septième Art, dans notre pays et ailleurs. Aucun livre de cinéma ne mérite que l'on fasse des folies en sa faveur, alors que maints ouvrages sur la peinture, par exemple, ont justifié bien des jeûnes parmi les jeunes, désargentés.

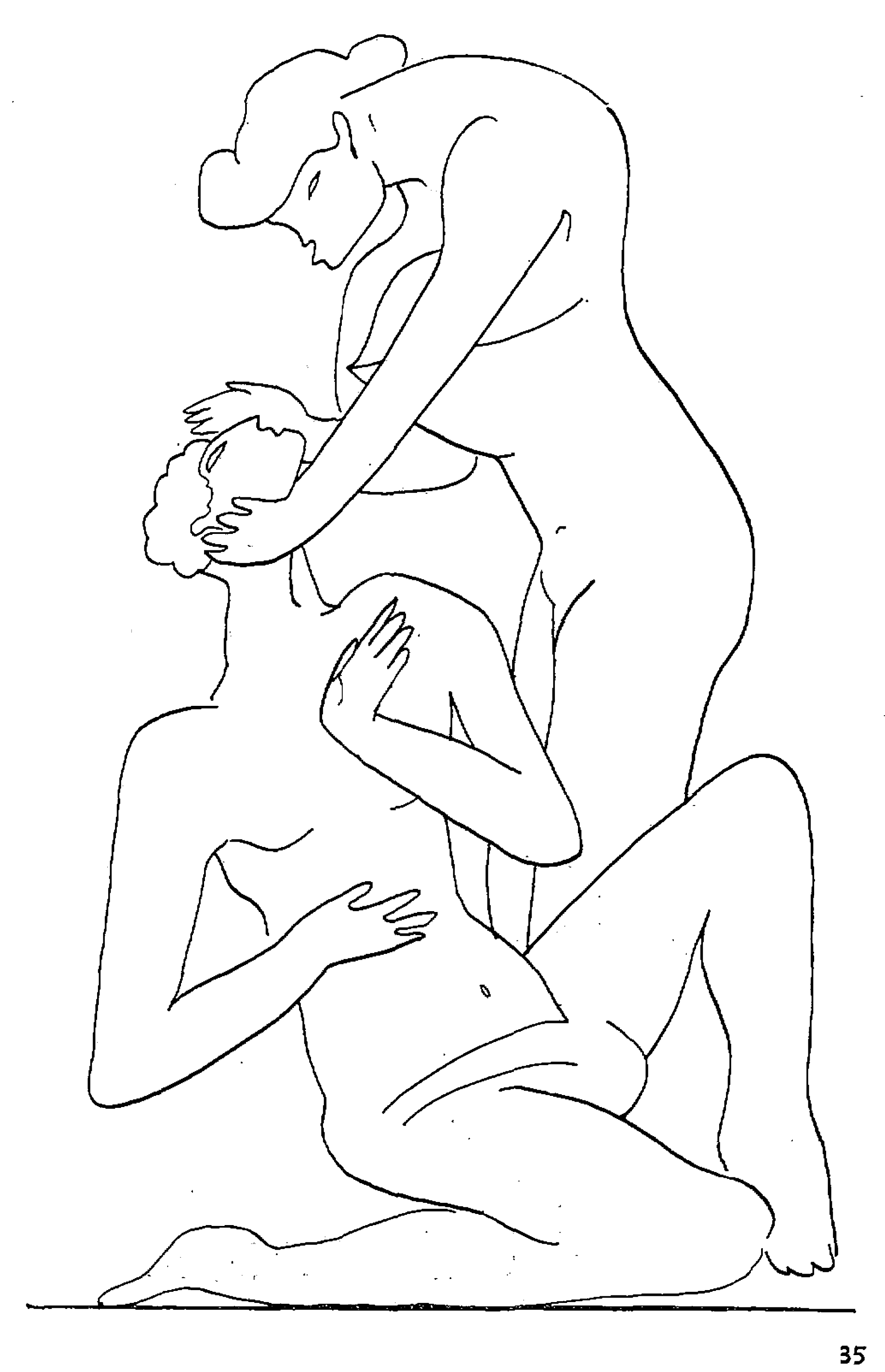
Avant de crier haro sur l'éditeur et sur l'auteur, avant de *stigmatiser la médio*crité et la vanité des textes (mille éditions de l'étude sur *Le support-chaussette dans le cinéma finlandais*, naguère préconisée par Luc Moullet), avant de déplorer la laideur et la mesquinerie de la présentation (comme si tous les maquettistes et photograveurs de qualité avaient juré de ne jamais travailler pour l'édition cinématographique), — peut-être conviendrait-il de chercher les raisons de cette situation. Je crois, personnellement, que la gaucherie des uns et des autres relève d'un grave sentiment d'infériorité, hérité des multiples progroms qu'a subis jadis le cinéma. Une timidité pathologique ne cesse de paralyser, même à notre époque, et d'une façon plus ou moins inconsciente, les plus fervents des spécialistes. Tout se passe comme si chacun jugeait impensable d'accorder au cinéma les soins dont on entoure les bibliographies picturales.

L'expérience des arts antérieurs ne semble pas intéresser les pionniers qui défrichent ce nouveau continent. Ils tiennent à découvrir laborieusement, avec maladresse, que les essais, les monographies exhaustives *consacrées à des auteurs*, les études historiques, doivent l'emporter sur la confection de brochures anecdotiques et sur les contingences des polémiques temporaires, les revues périodiques se chargeant fort bien d'alimenter ces dernières. Les éditeurs commencent à comprendre, de leur côté, les vertus d'une certaine recherche esthétique. L'iconographie sera de moins en moins considérée comme un luxe ou un attrape-nigaud, et deviendra ce qu'elle devrait être depuis longtemps : une forme de la mémoire du cinéma.

Car il ne suffit pas de conserver les films ni de les projeter dans les Cinémathèques — tâche capitale par ailleurs, et à laquelle nous devons apporter un soutien vigilant —, cette expérience *« brute » des œuvres* doit être étayée par un complexe culturel assez riche pour nourrir la connaissance et la réflexion. Les illustrations, les photogrammes, appartiennent au plus précieux arsenal mnémotechnique d'un art auquel on a trop fait gloire de sa prétendue fragilité et de son caractère fugitif.

La moindre marque de respect envers le cinéma contribuerait davantage à fortifier son règne que toutes les affirmations péremptoires des fanatiques. Il ne suffit

(Ci-contre, un dessin d'Eisenstein.)



pas de prétendre qu'Eisenstein fut notre Léonard de Vinci, il faut aussi le montrer. Quand on consacrera à cette gloire soviétique des albums semblables à ceux que l'on voue chaque année à la mémoire du maître Léonard, peut-être le public commencera-t-il de croire à la justesse du rapprochement.

Et que l'on ne rétorque pas en méprisant les Saint-Thomas de la Béotie : le cinéma n'a rien à gagner dans les arrière-boutiques misérables des snobs et des péquenots qu'enchante toujours l'apparence du dénuement (ce sont les mêmes que seul l'inconfort empêche de s'endormir au cours des projections). Je me refuse, pour ma part, à considérer le cinéma, et par suite le livre qui s'y rattache, comme un objet de second rayon.

Une éternelle objection sera avancée, celle que l'on assène au naïf assez fou pour demander, par exemple, des illustrations en couleurs (requête pourtant modeste, à l'ère des Braun et des Skira...) : faiblesse de la clientèle, coût élevé de la production, etc. Ces messieurs ont-ils songé, entre autres choses, à la possibilité de coéditions internationales et d'échanges de clichés ? Modeste proposition, dans un secteur qui se garde bien de nous révéler ses secrets de cuisine, mais que nous soupçonnons de mariner dans un chauvinisme timoré de cul-terreux.

Nous savons parfaitement qu'une image fixe ne remplacera jamais le plan de film qu'elle représente, de même que la publication du scénario et des dialogues ne dispense pas de la vision de l'œuvre. Vérité élémentaire, qui n'a pas empêché l'épanouissement de l'édition dans le domaine du théâtre et de la peinture, en dépit des représentations sur scène et des visites de musées. Ce que nous recherchons dans le livre, c'est une *documentation* destinée à compléter l'analyse et fortifier la mémoire (passons, pour l'instant, sur l'absence d'ouvrages de synthèse sérieux, d'études théoriques dignes d'intérêt, *car cela pose d'abord un problème d'auteurs, qui dépasse* notre compétence). A cet égard, demeure exemplaire l'effort de *L'Avant-Scène du Cinéma*, qui ne publie les textes des films qu'après un contrôle des images à la moritone, c'est-à-dire après le montage définitif. Cette probité de l'entreprise mérite d'être signalée, malgré l'aspect rudimentaire de l'iconographie dont ces trop rares plaquettes sont ornées. Le développement d'une telle initiative dispenserait peut-être les cinéphiles d'aller chercher dans les « films racontés » de la presse du cœur la matière principale de leurs « filmothèques »...

Il va sans dire que tout ceci ne relève que du pis-aller, de l'approximation, en attendant l'époque où l'enregistrement magnétique des images mettra la possession du grand film à la portée de tous, comme le microsillon a transporté le concert à domicile, et soumet l'orchestre au caprice du mélomane.

Le récent développement du format 8 mm rend moins utopique cette espérance. En 1952, Lloyd Thompson avait présenté le premier projecteur sonore 8 mm. Dix ans plus tard, la technique de ces appareils s'est perfectionnée au point de surpasser en qualité sonore le 35 mm sonore optique, et une firme américaine répand dans le commerce une excellente caméra 8 mm à prise de son directe. On devine sans peine les immenses perspectives offertes par cette révolution capitale. Un nouveau pas est accompli vers un cinéma personnalisé à l'extrême, absolument libre, et dont le seul problème se situerait au niveau de l'édition et de la diffusion.

Mais ce qui nous intéresse dans le cadre de cet article, à partir de cette nouvelle d'un intérêt universel, c'est la possibilité de conserver par centaines ou milliers d'exemplaires les chefs-d'œuvre de l'écran. Le 16 mm restant trop onéreux et encombrant, les réductions effectuées jusqu'à ce jour en 8 mm manquaient d'attrait, car il s'agissait de petites bobines en noir et blanc, toujours muettes. Dans l'avenir, désormais, nous pourrions posséder à domicile *Le Carrosse d'or*, en couleurs fidèles à l'original. Ainsi se trouverait vérifié le caractère intimiste de l'art cinématographique, — cet intimisme que Jean Renoir nous avait admirablement défini naguère, au cours d'un mémorable entretien. Cela ne pose aucun problème technique, car les

laboratoires français vont être équipés dès cette année pour tirer des copies 8 mm à partir de films 35 mm. Le principal obstacle sera d'ordre juridique, car un tel projet implique une reconversion fondamentale, et malaisée, de l'exploitation, même s'il ne s'agit que de films relativement anciens. Une lutte acharnée nous attend, si nous désirons adapter au domaine artistique un progrès que l'industrie, la publicité, l'enseignement et la recherche scientifique s'empressent de détourner à leur usage exclusif.

Mais pourquoi, dira-t-on une fois encore, se donner tant de mal en vue d'une possession individuelle de l'œuvre filmée ? Le motif n'est pas différent de celui qui a permis de saluer l'invention de l'imprimerie comme un catalyseur de l'évolution du monde. On peut conserver sans difficulté les rites d'une société primitive, le folklore des traditions populaires, par simple transmission orale. Une civilisation ne se développe pas sans un instrument mieux adapté aux aspirations encyclopédistes de l'esprit. Les arts n'échappent point à cette règle, et le cinéma moins que tout autre. Sa dignité, sa survie, son avance, dépendront des tablettes que nous graverons, des pyramides que nous construirons, car la nouveauté, l'audace, l'invention, n'apparaissent jamais par génération spontanée. Quiconque n'est pas pénétré de cette vérité première n'aime pas vraiment le cinéma.

Michel MARDORE.



(Croquis d'Eisenstein, pour *Ivan le Terrible.*)

LIVRES DE CINÉMA

●

LE CINEMA FRANÇAIS, par Georges Sadoul *(Flammarion).*

C'est toujours la même chose avec Sadoul; comme le font Resnais-Duras de la mémoire, *quel cinéphile niera l'évidente nécessité de ses livres ?* Il comble cette fois-ci une lacune, en nous proposant un travail d'ensemble sur le cinéma français, travail qui faisait curieusement défaut. Voilà donc l'histoire de notre cinéma national, de Lumière à la Nouvelle Vague, en passant par les inévitables L'Herbier, Feyder et Carné.

Mais ce qui fait le plus grand intérêt du livre, c'est le répertoire qui en occupe la moitié : filmographie de 200 personnalités du 7e art français, non limitée aux metteurs en scène, mais comprenant aussi les principaux directeurs de la photographie (Agostini, Alekan, Bac, Bachelet, Bourgoin, Burel, Decae, etc.), les animateurs (Aléxéieff, Cohl, Reynaud, Starevitch...), les musiciens (Auric, G. Bernard, Honegger, Jaubert...), les décorateurs (Douy, d'Eaubonne, Meerson...), les scénaristes (Jeanson, Prévert, Spaak...), ainsi que de nombreux industriels, inventeurs et acteurs. Et une chronologie des films français, de 1892 à 1960, précieux instrument de travail. Malheureusement, ici comme là, sont à déplorer un trop grand nombre d'erreurs de toutes sortes.

Mais, d'autre part, que le pur travail de compilation soit ce qui satisfasse le plus le lecteur de Sadoul est certainement le reproche le plus grave que l'on puisse formuler. C'est bien la limite des historiens de cinéma d'être, en fin de compte, réductibles à des rédacteurs de répertoires, comme si, décidément, le point de vue de l'historien et celui du critique étaient définitivement incompatibles. Car, encore une fois, que d'auteurs négligeables abusivement sauvés au nom de la première activité, que de jugements partisans provoqués par la seconde ! La véritable histoire du cinéma est donc encore au futur. On rêve à qui possédera l'érudition de Sadoul, et un sens critique à la fois plus objectif et plus engagé, l'histoire d'un art étant plus une histoire de valeurs qu'une histoire de faits. — J.-A. F.

●

DICTIONNAIRE ILLUSTRE DU CINEMA *(Pierre Seghers, 1962).*

Il est des synthèses heureuses, dont la nécessité ne s'impose pas d'emblée, mais apparaît avec le temps. Il en est d'autres au contraire qui suivent le chemin inverse : aujourd'hui elles séduisent, demain elles n'auront plus cours. Auquel de ces deux genres d'ouvrages rattacher le « Dictionnaire du cinéma » récemment paru chez Seghers, sans nom d'auteur — mais dont on a de bonnes raisons de penser que le directeur de la collection « Cinéma d'aujourd'hui », Pierre Lherminier, aidé de quelques « nègres », est pour beaucoup dans son inspiration, et sa réalisation ? Après avoir examiné l'ouvrage à la loupe, et mûrement réfléchi à la question (épineuse, car ma bibliothèque de cinéma s'augmente chaque jour, mais ne s'enrichit pas pour autant, de compilations en tous genres), je réponds : à la série des bouquins utiles... et cela en dépit des nombreuses critiques que j'ai à lui faire.

Chapitre des lacunes d'abord : un tel ouvrage n'a, pratiquement, de valeur que s'il est à peu près exhaustif. Or, le « choix des élus » paraît bien avoir été fait au petit bonheur, quoi qu'en dise le rédacteur de la notice liminaire. Au nom de quoi, par exemple, fait-on un sort (complaisant souvent) à Raymond Bernard, Maurice Cloche, Darry Cowl, Lili Damita, Gilles Grangier, Franco Interlenghi, Carl Laemmle, Viviane Romance, et omet-on en revanche (volontairement, semble-t-il) Gloria Grahame, Stuart Heisler, Jean-Pierre Melville, Erich Pommer, Georges Rouquier, Luis Trenker, James Whale, William Witney et bien d'autres, au moins aussi « valables » que les premiers ? Pourquoi, d'autre part, sauter dans la filmographie de Lang, *Liliom*, dans celle d'Hitchcock *Le Faux Coupable*, dans celle de Tod Browning, *Freaks* (ce qui est un comble !), dans celle des Marx *La Pêche au trésor*, etc. ? A quoi bon s'attarder si longuement sur un film médiocre tel que *Ciel pur*, au détriment de lignes précieuses marchandées à Nicholas Ray ou à Fuller ? Et si Berthomieu occupe 25 lignes et Autant-Lara 39, Vigo n'en mérite-t-il pas plus de 20 ?

Chapitre des erreurs, ensuite. Elles sont nombreuses, sinon graves. Carette n'apparaît pas dans *Elena et les hommes* ; Annenkov n'a pas signé les costumes (définitifs) de *Montparnasse 19* ; Cottafavi n'est pas le réalisateur, mais seulement le coscénariste de *L'Inconnu de San Marin* ; Bogart n'est pas né le 23 janvier 1899, mais le jour de Noël 1900 ; ce n'est pas Walsh qui a dirigé Theda Bara dans *Roméo et Juliette* ; il ne faut pas confondre *While the City Sleeps (La Cinquième Victime)* et *Quand la ville dort (Asphalt jungle)*, fût-ce à propos de Dana Andrews... Je ne dis rien des dates : sans doute, au regard des historiens de l'an 2000, une décade comptera-t-elle pour peu de choses, mais justement, facilitons-leur la besogne en ne trafiquant pas les chiffres ; et si 1961 pour *Hellzapoppin* ou 1926 pour *Mademoiselle Docteur* peuvent passer pour des coquilles bien excusables, il faudrait se mettre d'accord, quand même, sur la date exacte de réalisation de *La P'tite Lilie* de Cavalcanti : Les *Cahiers* eux-mêmes n'étant pas lavés de tout reproche à ce sujet, précisons donc une fois pour toutes que l'année de tournage et de sortie commerciale de ce film interprété par Renoir et Catherine Hessling est 1927 (et non 1929). Encore me suis-je borné, dans cet épluchage, à quelques-uns de mes dadas favoris...

Chapitre des perles : je laisse au lecteur attentif le soin de les enfiler. Les Suédois de ce point de vue se sentiront particulièrement visés (si l'ouvrage parvient jusqu'à eux) et se demanderont ce que peuvent bien cacher *Iris*, film de Bergman, ou le patronyme de Sagerlöf.

Chapitre jugements à l'emporte-pièce, enfin : on lira avec intérêt, entre autres phrases sybillines, qu' « *Howard Hawks est davantage un pur réalisateur qu'un auteur complet* », « *Hitchcock moins un créateur qu'un metteur en scène* » mais que par contre « *le cinéma japonais possède en Kon Ichikawa l'un de ses plus authentiques* créateurs ». Un dictionnaire complémentaire des locutions utilisées dans le volume serait bien nécessaire !

Si je dis malgré tout qu'un tel livre me paraît digne d'éloges, on va se récrier : le passif est pourtant lourd. Certes. Mais ce ne sont là que broutilles auxquelles des éditions ultérieures pourront remédier. En revanche, l'entreprise a ceci de hautement méritoire qu'elle est la première du genre (si elle suscite des émules, tant mieux) à avoir été tentée en France. Avec les moyens du bord, il est vrai : or ce sont eux, plus que les négligences de l'un ou l'autre des auteurs, qu'il faut incriminer. Essayez donc, vous qui daubez les honnêtes chercheurs, de dresser une filmographie définitive de *n'importe quel* metteur en scène (sauf René Clair : mais celui-ci est un cas, et une gloire nationale, qui au demeurant n'intéresse plus personne) ; allez donc consulter à cet effet les fichiers des cinémathèques, vous m'en direz des nouvelles... En Angleterre, une heure vous suffira, à Paris vous accumulerez, en toute bonne foi, cinquante erreurs. Il est normal que les polygraphes, venant après vous, multiplient par dix vos approximations. Que les auteurs de monographies (ou de bio-filmographies à la gomme) balaient donc d'abord devant leur porte !

Par ailleurs, on ne saurait décemment s'offusquer, aux *Cahiers*, de voir le premier dictionnaire français de cinéma, si discutable soit-il, adopter des positions d'ensemble, et même enfourcher quelques chevaux de bataille qui répètent, fût-ce avec maladresse, ceux de la maison ! On appréciera ainsi le dégonflage discret de quelques baudruches (*Brève rencontre*, Bardem, De Sica, L'Herbier), l'importance reconnue des derniers films de Lang, l'éloge d'Ophuls, de Minnelli, de Losey, etc.

C'est là une bien maigre compensation au regard du déficit ? Je n'en suis pas sûr. Ce dictionnaire de cinéma, « de format agréable et de prix modique » (selon la formule consacrée), aucun critique, à moins d'être universel, aucun animateur de ciné-club, aucun cinéphile curieux ne pourra s'en passer, une fois qu'il l'aura ouvert. Simplement, les uns et les autres se feront un devoir de le cribler de corrections, d'addenda et de points d'exclamation de toutes sortes. C'est là le propre des ouvrages *nécessaires.* — C.B.

●

HISTOIRE ENCYCLOPEDIQUE DU CINEMA, par René Jeanne et Charles Ford, tome V *(Editions S.E.D.E.).*

« *C'est du vent, je vous dis, le cinéma ! De l'illusion, des bulles, du bidon !* » : cette forte pensée de Jean Gabin, rapportée par René Jeanne et Charles Ford en conclusion du Ve tome de leur « Histoire du Cinéma » (1945-1955), résume assez bien l'impression générale (pénible) ressentie à la lecture de l'ouvrage, de loin le plus inadmissible de la série. Tout se passe en effet comme si les deux auteurs avaient décidé d'un commun accord de se faire les historiographes de ce que l'on nomme abusivement par ici septième art, et qu'ils conçoivent pour leur part comme une succession de monotones soirées mondaines ou de potins de l'Elysées-Club... De la période considérée se détacheront ainsi comme œuvres marquantes : *Un ami viendra ce soir,* « drame de la résistance aussi émouvant que simplement réalisé », *Marianne de ma jeunesse,* « une sorte de poème que n'aurait pas renié Gérard de Nerval », *Le petit garçon perdu* qui « confirma la jeune réputation de Christian Fourcade », *Le Défroqué,* « point de départ d'une évolution dans la carrière et le talent de Léo Joannon », *Chiens perdus sans collier* qui a « la rigueur, fort appréciée de la critique, d'un documentaire », pour ne rien dire des « études de mœurs à intentions sociales » de Raoul André, de l'œuvre exemplaire de Gilles Grangier (« record de fécondité après Berthomieu ») ou de Jacques Daniel-Norman qui, perte irréparable, « sacrifia sa carrière artistique *(Dakota 308, Son dernier Noël)* à la défense des intérêts de la profession ». En revanche, on apprendra que « les plus furieux thuriféraires du père Kane renoncent à faire [à *Macbeth*] un sort digne de son auteur... Quant à *Othello,* vaut-il mieux que *Macbeth ?* On serait bien en peine de le dire ! » ; ou bien que « les westerns de l'époque 50 n'offrent aux écrans rien qui rappelle *La Caravane vers l'Ouest* ni *La Chevauchée fantastique* » ; ou encore que *La Femme sur la plage* n'est guère qu' « une histoire sans grand intérêt, teintée de freudisme selon le goût du jour », *Stromboli* « un monologue qui fut un échec » dans la carrière prédicante de Rossellini, ce dernier connu aussi par *Les Fioretti* et *Amore,* lesquels « n'ont aucun lien avec le reste de son œuvre » ; que *La Ronde* est un film « cynique » où « tout ce que l'on appelle Amour est bafoué », etc. Bien entendu, MM. Ford et Jeanne (au fait, vont-ils encore parfois au cinéma ?) ignorent totalement Raoul Walsh, Allan Dwan, Fritz Lang (pardon : ils ont retenu celui-ci comme... inspirateur de Kurosawa), expédient Howard Hawks en une courte note aux côtés de Bruce Humberstone, Frank *Tuttle et* Ernst *Lubitsch (Delannoy par contre tenant* deux grandes pages, et la production anglaise quatorze, dont trente-quatre lignes sur Mac Laren) ; pour eux James Dean n'est rien de plus qu'un « transfuge de la TV », et ils déplorent que l'excellent Victor Fleming ait laissé le soin [de réaliser *Ambre*] à Otto Preminger ! Heureusement, il leur reste, en guise de consolation, Autant-Lara qui dans *Le Rouge et le Noir* « est allé certainement plus loin que Stendhal », et Le Chanois, « auteur complet » (entre guillemets, s'il vous plaît) d'un film « à tous points de vue d'une qualité rare : *L'Ecole Buissonnière* ».

Je ne ferai pas le compte des erreurs, bévues ou coquilles dont fourmille le volume ; quoique moins nombreuses que dans les *précédents, elles se signalent par leur saveur : Losey* est cité pour avoir signé « Monsieur le maudit » et « Un homme à abattre », Albert Paraz est devenu Pierre Paraz, Bimal Roy, Bunal Rey, etc. — C. B.

●

MAX OPHULS, par Georges Annenkov *(Le Terrain Vague).*

Ce livre d'Annenkov est un document qui conte, pieusement, mais sans sombrer dans l'hagiographie, l'histoire de ses relations et de sa collaboration avec Ophuls, en tant que créateurs de costumes. Cette collaboration débute avec *La Ronde*, se poursuit par *Le Plaisir*, au tournage plein de difficultés, et sur lequel abondent les renseignements intéressants : l'élaboration, comment fut réalisé le fameux masque de Jean Galland, plans de travail, extraits du script, etc. Et saviez-vous que les fleurs que cueillent dans la campagne normande les pensionnaires de la Maison Tellier, étaient des fleurs artificielles, en tissu, en papier, et transportées de Paris ? Cela rappelle Renoir, et ses pots de peinture, aux Indes. (A propos du *Fleuve*, Annenkov a d'ailleurs cette phrase malheureuse, qu'on dirait presque échappée du livre de Borde et Chardère : «*...la multicolore défaite artistique de Jean Renoir dans le Bengale.* » Il est vrai qu'en retour, et à l'exception d'Ophuls, les admirations cinématographiques de l'auteur sont un peu surprenantes : De Sica, Clair, Sam Wood, Laurence Olivier, R. Wiene !)

Puis c'est *Madame de...*

Et enfin *Lola Montès* qualifiée d' « épopée ». Souvenirs, difficultés, émulation.

Un chapitre est consacré à *Modigliani*, tel qu'Ophuls l'avait conçu, et qui devint le *Montparnasse 19* de Becker. Un autre au *Mariage de Figaro*, monté au théâtre, à Hambourg.

L'illustration est exceptionnelle, maquettes, dessins, nombreuses photos, et rend le livre indispensable à tout admirateur d'Ophuls. On reprochera simplement à Annenkov son goût des généralités naïves, ses citations et ses digressions qui, bien souvent, ressemblent à du remplissage.

Quoi qu'il en soit, la formule est excellente, de faire parler d'un artiste par un proche collaborateur, surtout si, comme ici, le récit garde un côté perpétuellement vivant qui le met à l'abri du dessèchement inhérent à tout recul « historique ». — J.-A. F.

●

JEAN RENOIR, par Raymond Borde, Bernard Chardère et Max Schoendorff *(Premier Plan,* numéro spécial 22-23-24.)

La multiplication des livres consacrés au cinéma (chaque éditeur paraît vouloir, désormais, posséder sa collection) n'en rend pas la fréquentation, dans l'ensemble, plus agréable ou utile. Et ce n'est pas le « Jean Renoir » publié par « Premier Plan », en un triple numéro (à un prix quadruple des numéros normaux) qui nous réconciliera avec une littérature dont la médiocrité persiste déplorablement.

En effet, on se demande d'abord, en feuilletant ce gros livre, ce qui a bien pu pousser les auteurs à consacrer un ouvrage de cette taille, et de ce prix, à quelqu'un qu'ils n'aiment pas, ou de façon si fragmentaire, et de la pensée, des préoccupations, de la rêverie duquel, en tant qu'artiste, ils sont radicalement exclus, comme de sa sympathie, en tant qu'homme. Bernard Chardère, dans une préface hypocrite qui prétend à l'objectivité, et où il joue la carte de l'admiration déçue (le bout de l'oreille perce ici, de toute une critique réactionnaire, toujours prête à enfourcher un cheval de bataille qui a fait ses preuves, habituel alibi de sa paresse et de son incapacité à « suivre » une œuvre. On est prévenu : il y aura donc deux Renoir, qui sont entre eux comme la nuit et le jour, comme il y a, bien sûr, deux Fritz Lang, etc., etc.) — répond : « *Nous avons de nouveau besoin de parler, et de faire parler, de Jean Renoir.* » Et de nous proposer une « réflexion » (le terme est généreux) à plusieurs. (Max Schoendorff, Raymond Borde, et lui-même.)

L'ouvrage est ainsi divisé :

1° Deux entretiens avec Renoir, parus, le premier en 1938 dans « Le Point », le second en 1962 dans « Cinémonde ».

2° Une section, sous-titrée « *Le Pour et le Contre* », et proposant des textes anciens, les uns favorables (Alexandre Arnoux, Roger Leenhardt, etc.) ; d'autres hostiles, et de quel niveau ! : Jérôme Canard (« Le Canard Enchaîné »), style : « *J.R... est devenu citoyen américain. Pour l'amour dollar* », etc. Un certain Clément Cartier (Ciné-Club Méditerranée) qui doit prendre ses piètres cuistreries pour de l'impertinence, et enfin un texte grotesque de Marcel Oms, « *écrit sous l'uniforme à Médéa* », ce qui ne saurait suffire à lui insuffler l'intelligence, ou tout au moins l'honnêteté critique qui lui font cruellement défaut.

3° Le gros de l'ouvrage, intitulé « *Tous ses films* ». Notes critiques imputables aux auteurs, et citations nombreuses qui, ou bien ne présentent aucun intérêt, ou bien sont déjà connues depuis belle lurette par les amateurs. Mais entrons un peu dans le détail, les textes possédant assez d'éloquence pour se passer désormais de tout commentaire :

« Tire-au-flanc *se fond dans la masse des films de samedi soir...*

— Le Bled *est un acte de complicité frivole... C'est aussi un navet... Tout est nul...*

— L'Etang tragique *est un film de série qui porte moins la signature de Renoir que celle de Hollywood...*

— L'Homme du Sud *n'a pas la force* des Raisins de la colère, *et d'ailleurs, il n'y prétend pas... Mentalité de patronage...*

— *Renoir bricole un film de série.* La Femme sur la Plage *tient du mélo et du thriller, mais ce n'est ni un bon mélo ni un bon thriller...*

— *Il digère et se résigne. Aux Indes, il va trouver la philosophie souriante qui lui donnera l'illusion de penser... C'est joliment fait, d'ailleurs, mais la confusion devient si grande que les bras vous en tombent* (Le Fleuve)...

— *Tantôt pour, tantôt contre, c'est le sentiment que l'on éprouve en revoyant* Le Carrosse d'Or *dix ans après... Vivant, pas vraiment enlevé... plus décontracté qu'inspiré...*

— French Cancan *marque le début de la dégringolade... L'âge de la retraite... Se situe entre* Ah ! les Belles Bacchantes *et* Un Fil à la Patte... *Evoque le René Clair des mauvais jours...*

— *D'Eléna, peu de choses à dire... Un travail de série... moins bon qu'*Occupe-toi d'Amélie ou Mamz'elle Nitouche.

— *Cette petite chose réactionnaire et futile* (Le Déjeuner sur l'Herbe)...

— *On touche le fond... Un élève de l'I.D.H.E.C. n'oserait pas montrer un film aussi minable* (Cordelier)... »

Telles sont les considérations ahurissantes que leur inspirent les films qui n'ont pas la chance de leur agréer. Quant aux autres, ils servent de prétexte à une série de platitudes d'un infantilisme désarmant. Jamais aucun effort pour tenter d'aller plus loin que les lieux communs rabâchés d'une certaine critique. D'autre part, chaque fois que possible, le mérite de Renoir est limité : que ce soit par la présence occulte de Jean Castanier ! *(Boudu)*, par celle du Groupe Octobre *(Lange)* ou de Meredith *(Journal d'une femme de chambre)*, etc.

Critique académique, réactionnaire, disions-nous. Ne manquent même pas, émaillant les propos sur Renoir, et comme si ceux-ci ne suffisaient pas, les tartes à la crème favorites de ladite critique : le « gâtisme » de Lang et de Ford, et ces sempiternelles références à la Nouvelle Vague, aussi globales que gratuites, et qui ressemblent si fort, si fâcheusement, à un règlement de comptes d'aigris. — J.-A. F.

(Ces notices ont été rédigées par CLAUDE BEYLIE *et* JEAN-ANDRÉ FIESCHI.)



Jacques Perrin, Sylvie et Marcello Mastroianni dans *Cronaca familiare* de Valerio Zurlini.

VENISE 1962

par Jean Douchet

Il existe trois festivals de Venise en un seul.

D'abord l'officiel. Il se déroule solennellement chaque soir et ne met en course qu'un seul film par jour. Disons-le net. Il fut, cette année, catastrophique. Le forfait *in extremis* des deux gros morceaux de la compétition, *Eva* de Losey et *Le Procès* de Welles, en a complètement faussé le jeu. Ce qui permet à l'admirable *Vivre sa vie* de briller d'un éclat splendide et solitaire au-dessus de la médiocrité générale.

Ensuite l'officieux qui se tient, lui, l'après-midi. C'est « l'informative », qui a pour mission d'informer le public des tendances actuelles du cinéma mondial. A raison de deux films par jour, on y voit aussi bien des films sortis dans d'autres festivals que des inédits,

dédaignés par les comités de sélection et qui sont quelquefois supérieurs aux films en compétition. Toutefois, une nouveauté a été apportée cette année. Les Italiens, très satisfaits d'eux-mêmes (comme nous l'a expliqué *un monsieur* Rondi dans un éditorial qui a bien fait rire) par l'extrême qualité de leur production, ont imaginé un biais pour faire concourir le maximum de films : créer un nouveau prix, décerné, par le jury officiel du festival, à la meilleure première œuvre. Ce qui a permis à une vingtaine de jeunes (dont cinq Italiens) de participer réellement au concours.

Il y a enfin la rétrospective qui dure, chaque matin, de trois à quatre heures. Organisée par le professeur Domenico Meccoli, elle fut en tout point remarquable. Consacrée aux débuts du cinéma parlant américain, de 1926 à 1932, du *Chanteur de Jazz* à *Scarface*, elle a été, et de loin, la partie la plus passionnante de la Mostra. Riche en films invisibles et en auteurs aussi prestigieux que Howard Hawks, Sternberg, Murnau, Lubitsch, Mamoulian, Buster Keaton, Marx Brothers, etc., elle mérite, ce me semble, un compte rendu spécial que je ferai pour le numéro de novembre.

I. — FILMS EN COMPETITION

Samedi 25 août. — *Smog* de Franco Rossi *(Amis pour la vie, Odyssée nue) est un mot* composé de *smoke* (fumée) et de *fog* (brouillard) qui, dans l'esprit de l'auteur, doit signifier cette errance des âmes, si propre — n'est-ce pas ? — à notre civilisation et nos contemporains. Je pense que ce néologisme *colle parfaitement, en fait, à ce style veule,* confus, inutile, fort à la mode chez les jeunes Italiens cette année. La caméra et les gens se baladent sans fin dans un décor « moderne et inhumain » (ici Los Angeles où l'action se déroule parmi les Italiens riches de la ville californienne), pour bien montrer que notre époque est vide de sens. C'est le triomphe de l'informe dans le récit, la mise en scène et les personnages. Un cinéma réduit à la nature de sa pellicule : gélatineux. On aura reconnu certainement l'heureuse et capitale influence du bel Antonioni.

Dimanche 26 août. — Pas d'*Eva*. *Taste of Honey* de Richardson, le film de l'informative, déjà vu, hélas, à Cannes le remplace.

Lundi 27 août. — *Les Hommes et les bêtes* de Guérassimov. Durée trois heures, pour nous expliquer les malheurs d'un ex-prisonnier de guerre qui reste dix-sept ans en Occident, avant de rentrer dans sa patrie. C'est plein de flashes-back qui nous découvrent la pourriture capitaliste, afin de mettre en valeur la douceur de vivre soviétique. D'un côté, un monde où l'on exploite l'homme comme une bête ; de l'autre, un univers où l'homme est toujours traité comme tel, même s'il est bête.

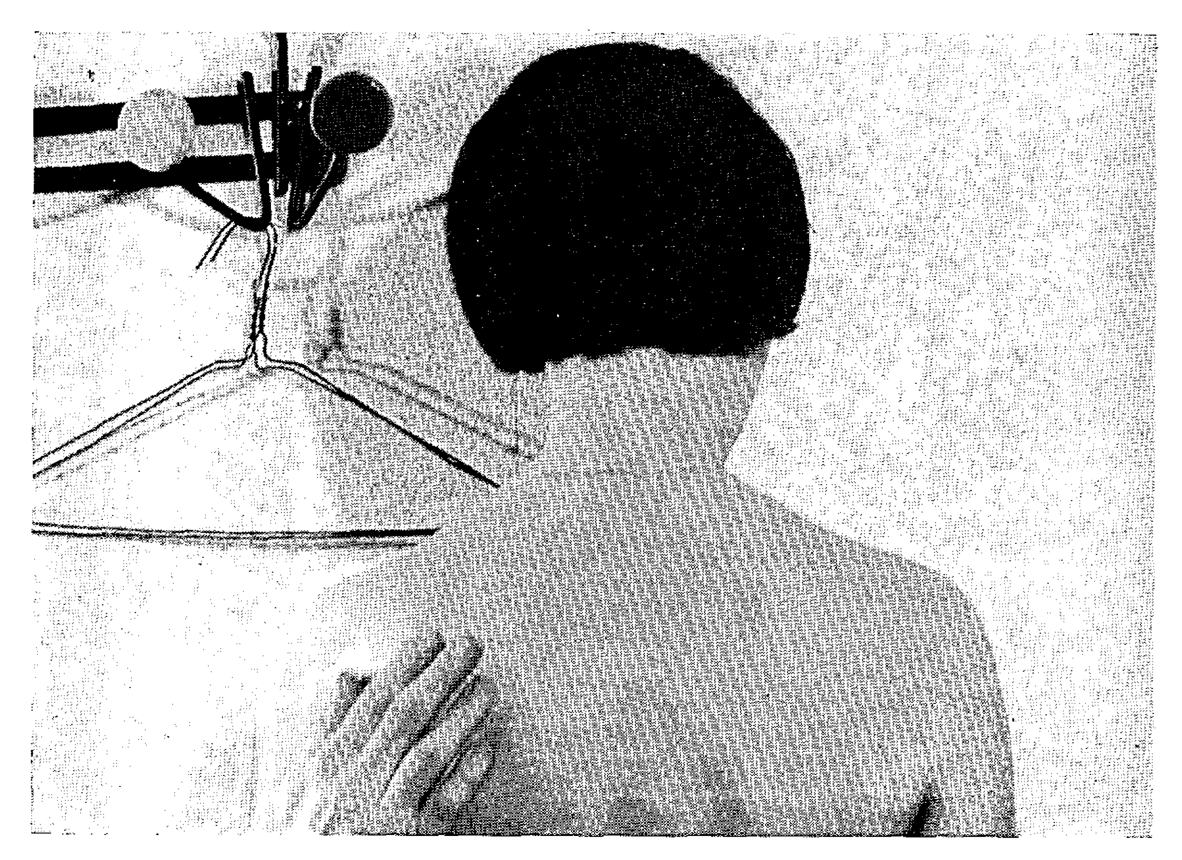
Ce parti pris systématique n'est pas la moindre erreur du film. A vouloir trop prouver la supériorité d'un système sur un autre, même s'il le fait avec une prétendue objectivité, Guérassimov enlève toute crédibilité à son œuvre. Malgré le soin apporté à la reconstitution de l'Occident, tout apparaît faux et caricatural. En revanche, la peinture de la vie soviétique en l'ère khrouchtchévienne est bien venue. Le ton du reportage convient, qui ne manque pas par moment de charme.

Notons toutefois que le fait de représenter la décadence et les mœurs dissolues de l'Occident, même si c'est pour les condamner, est chose nouvelle dans les films russes. Au-delà de la vertueuse indignation, on sent poindre une complaisance dans cette peinture, un certain attrait du fruit défendu. Ce qui correspond certainement à une demande de la clientèle jeune, puisqu'à l'intérieur même du film on nous montre ces même jeunes préférer danser le rock plutôt que les bonnes vieilles danses ukrainiennes de leurs parents. C'est un début d'alignement du cinéma russe sur le cinéma polonais.

Très académique, la mise en scène de Guérassimov se contente d'illustrer son histoire avec un soin et un fini qui confondent. C'est du pointillisme, tout à l'honneur d'un réalisateur méticuleux et patient, mais qui coupe court à toute inspiration véritablement cinématographique, aux envolées poétiques.

VIVRE SA VIE

Mardi 28 août . — *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard passe au-dessus de bien des têtes, de bien des yeux, de bien des cœurs. C'est un pur chef-d'œuvre, le premier film absolument sans faille de Godard.



Anna Karina dans *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard.

En un bouquet de douze fioretti, offerts en hommage à Nana, petite femme moderne éprise de liberté facile qui trouvera dans la prostitution sa mort et son salut, Godard se prête aux autres et se donne à lui-même. Jamais peut-être il ne s'était autant livré dans une œuvre. Et puisqu'il faut parler de romantisme à son propos, c'est à celui des Allemands et en particulier d'Hölderlin plus que des Français, parce que rigoureux et pudique, qu'invinciblement l'on songe.

Description de la vie, méditation sur la mort, *Vivre sa vie* avance par brusques retournements. Non point retournement de situations, bien au contraire, mais par virage perpétuel du négatif au positif. Le dos puis la face. L'aspect extérieur qui révèle soudain le visage intime. L'existence en quête de son essence. Ainsi du portrait de Nana. Dans le même temps que nous constatons ses actions quotidiennes et assistons à ce lent passage banal, mais fatal, de son état de vendeuse de disques à celui de prostituée, nous éprouvons les sentiments de Nana, ses abattements et ses joies, nous saisissons ces regards perdus ou éperdus et surtout cette interrogation anxieuse sur le pourquoi d'elle-même. Nana, petite sœur de Monika, mais combien plus touchante, vraie, humaine et simple.

L'aspect extérieur ou vivre sa vie. Comment Nana s'aliène, se refusant comme sujet pour mieux se vendre comme objet. Une progression en douze étapes enclanche le mécanisme d'une scission d'un être, son clivage qui sépare l'apparence de l'âme. Cette âme qui, au troisième chapitre, palpite sur l'écran, figurée par la Jeanne d'Arc de Dreyer en laquelle Nana se perd déjà totalement. Mais,

incapable par faiblesse de caractère de vaincre son corps au profit de son âme. Nana accomplit le chemin inverse, malgré les avertissements réitérés, rencontrés au hasard de sa route. D'abord, elle cherche à préserver ce corps par un petit vol (quatrième chapitre) qui lui vaut son premier avertissement (le commissaire de police). Puis elle se décide à l'offrir au premier client (cinquième chapitre, et pourtant « G.A.R. »). Elle s'habitue à le vendre à la sauvette, tout en ayant conscience de sa responsabilité et malgré la fusillade dans la rue (sixième chapitre). Enfin elle le propose froidement comme un objet (septième chapitre : la lettre). Désormais, il ne lui appartient plus, elle l'abandonne complètement aux autres (huitième chapitre). D'où ce long commentaire statistique, clinique, totalement objectif de la prostitution pendant lequel on voit le corps de Nana traité comme une simple marchandise, un *objet* soumis à tous les désirs. Le clivage est définitivement opéré.

Alors commence l'éveil de l'âme qui se manifeste d'abord par une danse solitaire (neuvième chapitre), puis par une prise de conscience de son état grâce à l'intrusion de tiers identiques à elle (dixième chapitre : la passe de trois, celle-là réussie, dans l'hôtel), enfin par l'accession à une conscience supérieure de la vie (onzième *chapitre* : le philosophe). Désormais Nana a libéré son âme et découvre l'amour. Mais de même que Porthos, la première fois qu'il pense, en meurt, Nana subira le même sort la première fois qu'elle aime. L'objet-corps n'appartient plus au sujet-être. « La poule est un animal... »

Le visage intime ou vivre la mort. De Lubitsch, cette idée du papillon qui se livre à chaque instant et s'y consume entièrement ; de *Murnau, cette omniprésence* de la mort et son vampirisme. La mort est là, dès le premier plan, celui du générique, qui fige de face et de profil le visage inquiet et douloureux de Nana. Elle se trouve dans ces lents fondus où la lumière se meurt, comme absorbée peu à peu par le noir. Elle se rencontre encore tout le long du périple de Nana, aussi bien au cinéma que dans la vie. Mais c'est surtout ce chemin lui-même qui mène vers la mort. Ressentie de l'intérieur, elle est comme un appel *irrésistible auquel Nana* ne peut pas plus se soustraire que le héros de *Nosferatu* ou l'héroïne de *Tabou*. Enfin, elle réside surtout dans l'attitude du cinéaste lui-même qui, tel le peintre du portrait ovale, saisit totalement la vie avant de livrer Nana à une mort de cinéma devant le bar des studios.

La difficulté du dialogue entre l'intérieur et l'extérieur, la vie et la mort, l'existence et l'essence devient, en définitive, le sujet même du film. Et son mouvement, donc son style, se fonde sur la communication en tant qu'obstacle quasi insurmontable. Les êtres coupés du monde tentent désespérément de s'y raccrocher. *De là, ces plans* où les personnages, vus de dos, sont tantôt « distanciés » des spectateurs, tantôt pris chacun dans leur cadre, comme si se trouver ensemble, en accord, leur était impossible (à l'exception de ce long plan sur les deux amoureux dans le café, séparés quand même par une table), etc.

LOLITA, MAMMA ROMA

Mercredi 29 août. — Quatre veuves de missionnaires protestants viennent recueillir les *palmes* de *martyrs* de leurs chers défunts. Mais elles apprennent qu'ils ont préféré se *suicider* plutôt que *d'affronter* le bûcher, à l'exception d'un seul. Une des veuves se prostituera pour qu'on puisse affirmer la sainteté de son époux. Cela s'appelle *Hommage à l'heure de la sieste*. C'est signé Torre Nilsson. Bref du sous-Bunuel prétentieux, grotesque et primaire.

Jeudi 30 août. — Stanley Kubrick, jusqu'ici, n'avait eu que des sujets qu'il pouvait traiter à l'esbroufe. D'où sa réputation usurpée. Mais *Lolita* admettait difficilement des effets faciles. Résultat : une catastrophe. Tournant son film en Angleterre, Kubrick adopte le style cinématographique de ce pays : tiède, bouilli et sans la moindre épice. Nous sommes loin de *La Jeune Fille*, le meilleur film, à mon avis, de Bunuel.

Vendredi 31 août. — Nous vîmes venir, soulevant en nous des réactions plus que diverses, *Mamma Roma* de Pasolini. En un argot romain qui scandalisa une grande partie de la salle, au point de provoquer une instance judiciaire pour immoralité, le « Genêt » italien chante les amours d'une mère, putain de son métier, pour son adolescent de fils à la santé fragile. C'est veule, trouble, équivoque à souhait, mais ne manque pas d'un certain charme.

L'ENFANCE D'IVAN

Samedi 1er septembre. — Une très heureuse surprise, *L'Enfance d'Ivan* d'un jeune cinéaste russe de vingt-huit ans, Andreï Tarkovsky, vif et sympathique comme un écureuil toujours en éveil. Sur un sujet conventionnel, l'histoire d'un jeune Bara soviétique, qui va



L'Enfance d'Ivan d'Andreï Tarkovsky.

cueillir des renseignements dans les premières lignes allemandes et qui périra dans les prisons de la Gestapo, Tarkovsky a brodé des variations poétiques où son amour de l'amour, de la vie et de la liberté explose sur l'écran avec la soudaineté d'un printemps russe. Cela ne va pas sans excès, ni sans une préciosité baroque que l'on a accusée de formalisme, alors qu'elle est le produit d'une trop grande abondance. Dans cette recherche d'un élan lyrique qui caractérise actuellement le nouveau cinéma russe, Tarkovsky me semble être le mieux placé. Il possède incontestablement une personnalité cinématographique. Il ne lui reste désormais qu'à se mieux contrôler. Autant le premier film de Tchoukhraï laissait présager le pire, autant *L'Enfance d'Ivan* permet d'espérer de Tarkovsky.

Dimanche 2 septembre. — Un film anglais, *Term of Trial (Le Verdict)* de Peter Glenville (*Eté et Fumées*) avec Laurence Olivier et Simone Signoret.

LA RENARDE FOLLE

Lundi 3 septembre. — La peur de laisser passer un nouveau Mizoguchi pousse certains de mes confrères à s'enthousiasmer pour la dernière œuvre du vétéran Tomu Uchida dont Mizoguchi et Kurosawa (dit-on) furent les assistants. Mais il y a longtemps que l'on sait que l'exotisme fait perdre pied à tous ceux qui ont une méconnaissance fondamentale du cinéma. Pourtant *La Renarde folle*, légende japonaise du X[e] siècle, est un sujet digne et proche de *Vertigo*. Un astronome possède un parchemin sacré livrant le secret de la puis-

sance qui contrôle toutes les forces universelles. Sa femme le fait assassiner et ses héritiers se disputent le parchemin. Son disciple favori, amoureux de la fille du maître, tue sa femme, après que celle-ci eut fait exécuter sa bien-aimée, et vole le parchemin. Mais son amour *sombre dans* la folie. On imagine aisément, en effet, ce qu'aurait fait Mizoguchi d'une telle histoire. Traitée par Uchida, elle devient pesante, laide (les couleurs sont affreuses) et sans la moindre grâce. L'intrusion de la scène de théâtre, à la fin, au moment où l'amoureux vit avec la renarde qui *a pris l'apparence* de la disparue, pour bien montrer que l'on passe au pays des chimères, n'arrange rien, bien au contraire.

THERESE DESQUEYROUX

Mardi 4 septembre. — Je considère le dernier Franju, *Thérèse Desqueyroux,* comme le meilleur film de son auteur. Contraint de respecter le roman de Mauriac, Franju trouve dans cette discipline un surcroît d'inspiration. Son film est du Delannoy — si Delannoy était *capable de faire du Delannoy.* Il y a de très belles images de qualité, une direction d'acteurs feutrée à souhait, des paysages en harmonie avec les tourments des personnages. Une vraie symphonie pastorale.

Du grand romancier catholique qui sent le fagot, Franju — il faut bien rester fidèle à l'image que l'on s'est forgée — *n'a retenu* que le fagot. Le film est antibourgeois-religieux-social au possible. Thérèse, l'anarchiste, seule, est aimable. Un reproche toutefois. C'est une erreur d'avoir modernisé le roman. Au temps des DS et des 404, il n'est plus vrai qu'une telle situation puisse se dérouler de cette façon. *Le roman est daté* et porte bien son âge. Avoir voulu le rajeunir n'en fait que mieux apparaître les rides et la grimace.

Mercredi 5 septembre. — *John Frankenheimer* présente son dernier chef-d'œuvre bien pensant, *The Birdman of Alcatraz,* film humain et profondément social. Ça dure près de trois heures. Un bagne. Voilà un oiseleur qu'il aurait mieux valu livrer *aux Birds* d'Hitchcock.

CRONACA FAMILIARE

Jeudi 6 septembre. — Bien que l'on y parle beaucoup en plans fixes, et que je ne comprenne goutte à l'italien, *Cronaca familiare* de Valerio Zurlini m'a paru d'une grande beauté. C'est un *film secret, tendre,* pudique et d'une tristesse infinie, mise en valeur par des couleurs sourdes et une musique adéquate : variations sur le thème célèbre de l'adagio d'Albinoni. Zurlini nous introduit dans le domaine peu exploré des sentiments nobles, délicats et cachés qu'un geste, une attitude, un *regard,* une intonation font affleurer soudain à la surface. C'est une vision modeste, douce, aimante de l'homme, une vision « un peu peuple », mais combien bouleversante, sublimée par un art volontairement *conscient* de la grandeur de l'humilité.

Vendredi 7 septembre. — Il y aura bien un procès au Lido, mais ce ne sera pas celui de Kafka revu par Orson Welles : la direction de la Mostra nous apprend aujourd'hui qu'elle intente un procès *au producteur* de ce film, lequel est remplacé in extremis par *West Side Story,* ce qui m'autorise à passer ma première soirée à Venise, qui vaut, n'en déplaise à Moullet, tous les films du festival, sauf les deux Murnau de la rétrospective.

Samedi 8 septembre. — Distribution des prix qui me semble justifiée, si l'on considère que le prix spécial du Jury attribué à *Vivre sa vie* couronne sans conteste le meilleur film du festival. Hors concours, nous est présenté *Parigi o cara* de Vittorio Caprioli. Coincé au beau milieu d'une rangée, j'ai dû le subir jusqu'au bout. N'aggravons pas ma punition en en parlant davantage.

II. — SECTION INFORMATIVE

DAVID ET LISA

Donc l'intérêt, cette année, de la section « informative » venait de ce que les premiers films de nouveaux cinéastes participaient à un concours couronné par le jury du festival.

Le prix a été partagé en deux et a récompensé *Los Inundanos* de l'Argentin Fernado Birri et *David et Lisa* de l'Américain Frank Perry. Je suis dans l'impossibilité, malheureusement, de parler de *Los Inundanos,* projeté un matin pendant la rétrospective. La décision du jury fut-elle justifiée ou non ?



Janet Margolin dans *David et Lisa* de Frank Perry.

La réponse est certainement oui, si je considère *David et Lisa* qui méritait, sans conteste, cette récompense. Pour sa première œuvre cinématographique, Frank Perry, un metteur en scène de théâtre qui n'avait jamais touché une caméra avant ce film, révèle un tempérament cinématographique du meilleur aloi. Avec violence et invention, il conte l'histoire de deux jeunes anormaux, David et Lisa, leur flirt étrange et douloureux jusqu'à ce que l'amour les guérisse l'un et l'autre. A l'inverse des films new-yorkais, celui-ci est réalisé dans la meilleure tradition d'Hollywood. On songe au Nicholas Ray de *They Live by Night* ou même de *Rebel without a Cause*. Même façon de diriger les acteurs dans l'écorché vif, même soudaine façon de faire éclater les accès de fureur, même quête désespérée d'affection par une économie de moyens qui laisse présager le meilleur de ce jeune auteur.

Mais la réponse est certainement non, si je regarde *Cybèle* ou *Les Dimanches de Ville-d'Avray* qui a eu droit à une mention spéciale. La gentillesse et le sourire de Serge Bourguignon, au demeurant le plus sympathique garçon du monde, m'empêchent de dire tout le mal que je pense de son film, le plus mauvais, à mon avis, de ce festival.

NOUVELLE VAGUE ITALIENNE

L'Italie, donc, présentait quatre films. *Commare secca (La Commère sèche*, autrement dit la Mort) de Bernardo Bertolucci, sur un scénario de Pasolini dont il fut l'assistant, est le représentant type du style spaghetti qui triomphe actuellement chez les jeunes Italiens.

Ça n'a ni consistance ni tenue, et ça se débine de partout. Beaucoup de zoom-zoom et un peu de tralala pour rendre les troubles allées et venues des étranges animaux que sont les habitués nocturnes des parcs boisés municipaux. Bernardo Bertolucci n'est pas encore de taille à magnifier le crapuleux.

A cette même recherche de l'équivoque, Giuseppe Patroni-Griffi préfère le style et les personnages du beau monde. On se doit d'antonioniser et prouver dans les salons que l'on a vu *L'avventura*. On prend donc Capri, hors saison, où errent deux jeunes et beaux éphèbes et — on est poète, il faut une catastrophe — une femme qui heureusement met trois quarts d'heure avant de pénétrer sur l'écran. L'un des deux jeunes gens troublé par l'autre inconsciemment le repousse avec horreur et tombe dans les bras de la fille jusqu'au jour où, celle-ci disparaissant, il court après son jeune ami qui, lui aussi, s'est évanoui dans la nature. Ah, qu'il est dur de connaître *ses penchants* ! C'est sublime à force d'être grotesque et je recommande la première demi-heure pendant laquelle on voit le jeune garçon efféminé s'amuser à affoler l'autre avec une *bouteille de whisky*. Ça s'intitule *Il mare*.

Point de pédérastie larvée ou claironnante dans *Una storia milanese* d'Eriprando Visconti, mais le même attachement à peindre les scènes les plus inutiles pour exprimer le vide de la haute société milanaise. Beaucoup de petits riens et de futilités dirigés aristocratiquement, le petit doigt levé, pour raconter un amour qui se pourrit lentement. Ça ne manque ni de bonnes intentions, ni d'une velléité d'ambition, mais pour l'instant il n'existe qu'un *seul grand* Visconti, l'oncle Luchino.

Plus intéressant m'a semblé *Un uomo da bruciare (Un homme à brûler)*, œuvre collective de trois jeunes cinéastes : Valentino Orsini et les deux frères Paolo et Vittorio Taviani. Ce film se rattache au courant Italie du Sud qui se veut d'abord engagé et qui entend effectuer des analyses marxistes sur ces régions sous-développées. Sans atteindre à l'admirable *Bandit d'Orgosolo* de Vittorio de Seta ou au très intéressant *Salvatore Giuliano* de Francesco Rosi, c'est une œuvre solide sur l'histoire d'un syndicaliste qui lutte contre la Maffia avant d'être assassiné par elle.

Voilà donc cette fameuse Nouvelle Vague italienne dont on nous rebat les oreilles depuis quelque temps. Elle me paraît manquer singulièrement de personnalité. Passer son temps à démarquer, en mal, les aînés, interdit toute indulgence. Aucun tempérament digne d'un Astruc, d'un Godard, d'un Demy, etc., ne s'y fait jour. Les individualités n'éclatent pas dans tous les sens comme en France. Chacun reste écolier dans *son école* (école milanaise d'Antonioni, école romaine du réalisme intimiste à la Zurlini, école sicilo-napolitaine de la totalité objective, issue de *La terra trema*). Il y a évidemment les brillants élèves et les médiocres, mais l'instinct grégaire prime. On en saisit que mieux la solitude d'un Rossellini dans son propre pays.

DIVERS

Le Brésil nous a envoyé *Tres « Cabras » de Lampiao*, un western naïf, cruel et non sans charme, d'Aurelio Teixeria, qui se voit sans ennui malgré de grandes maladresses. L'Espagne présentait *Cuando estallo la paz* sur la vie en Espagne, pays neutre pendant la guerre de 14-18, bien fait, mais sans grand intérêt. Des U.S.A. encore nous venait le très mauvais *Third of a Man* de Robert Lewin. La Grèce envoyait *Elektra* (celle de Sophocle) tournée par T. Jarpas, metteur en scène de théâtre qui filmait sa mise en scène du Théâtre National Grec et faisait mieux, en définitive, que Cacoyannis avec l'*Elektra* d'Euripide vue à Cannes. Le Japon mettait en concours *Kashi to Kodomo* d'Hiroshi Teshigahara, qui mêle les fantômes à un complot capitaliste contre les syndicats, et qui est pour le moins curieux.

Enfin, la Pologne envoya le très intéressant *Noz W Wodzie (Le Sillage)* de Roman Polanski. Ce que les Italiens s'escriment à vouloir exprimer, Roman Polanski l'atteint tout naturellement. Trois personnages seulement — deux hommes, une femme — un seul lieu, un yacht dans la région des lacs nordiques, une journée et une nuit suffisent à ce cinéaste pour composer une bonne histoire avec les riens de la vie quotidienne. Atmosphère intéressante, détails drôles, fins, qui portent, excellente direction d'acteurs, satire sans pitié d'un état d'esprit actuel que l'on trouve en Pologne, mais qui existe ailleurs : celle de l'homme de quarante ans, arrivé, qui profite matériellement de la vie, et celle du jeune blouson noir étudiant, à l'allure bohème, l'un enviant l'autre.



En dehors de ces films « première œuvre » et des films déjà vus en d'autres festivals tels que le *Baron de Crac* de Zeman, la *Cléo* d'Agnès Varda, etc., je ne vois rien qui mérite attention, à l'exception du film américain de Roger Corman, *The Intruder*, série B dans la bonne tradition.

Jean DOUCHET.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger.
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chef-d'œuvre

TITRE ↓ DES FILMS LES DIX →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean-Louis Bory	Jean Domarchi	Jean Douchet	André-S. Labarthe	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Georges Sadoul
Les Années de feu (Dovjenko-Solntzeva).	★ ★	★ ★ ★	★ ★		★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★
L'Eclipse (M. Antonioni)	★	★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★	★	★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★
Vainqueurs et vaincus (T. Sjöberg)	★ ★	●	★ ★					★ ★ ★	★ ★	★ ★
Les honneurs de la guerre (J. Dewever) ..	★ ★	★ ★	★ ★	★	★ ★	★		★ ★	★ ★	★ ★
La Dénonciation (J. Doniol-Valcroze) ...		★	★ ★	★ ★	★	★	●	★ ★		★ ★
Six chevaux dans la plaine (H. Keller) ..	★	★			★				★ ★	
Arsène Lupin c. Arsène Lupin (Molinaro).	★		★ ★						●	★ ★
Larmes de joie (M. Monicelli)			★	★ ★	★ ★	●		●	★ ★	
Boccace 70 — L. Visconti	★	★ ★	★	●	★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★ ★		★ ★ ★	★ ★
Boccace 70 — V. De Sica	●	●	★	●	★	●	★		★	★
Boccace 70 — F. Fellini	★	★	★	●	●	●	●		●	★ ★
Du sang en première page (C. Odets) ..	★					★			★	
Mitraillette Kelly (R. Corman)		●			★				★ ★	
Portrait robot (P. Paviot)	★	★				★	●		★	
Bonne chance Charlie... (J.-L. Richard) ..			●					★ ★	★	
M. Hobbs prend des vacances (H. Koster)	★	★	★					●	●	●
Barabbas (R. Fleischer)	★ ★			★			●		●	●
Anna et les Maoris (Ch. Walters)		●	●		★				★	
Mondo Cane (G. Jacopetti)	★	★	★	●		●	●	●	★	●
L'Inspecteur (Ph. Dunne)		●				★			●	

LES FILMS



Monica Vitti dans *L'Eclipse* de Michelangelo Antonioni.

Prométhée enchaîné

L'ECLISSE (L'ECLIPSE), film italien de MICHELANGELO ANTONIONI. *Scénario :* Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, F. Bartolini et A. Ottieri. *Images :* Gianni di Venanzo. *Musique :* Giovanni Fusco. *Décors :* Piero Poletto. *Interprétation :* Monica Vitti, Alain Delon, Francisco Rabal, Louis Seigner, Lilla Brignone. *Production :* Interopa Film, Cinériz, Paris Film Production, 1961. *Distribution :* C.F.D.C.

« *Pourquoi les parfaits ne sont-ils pas les grands ?* » demandait Hugo. A quoi les premiers, qui sont aussi les modernes (on l'a deviné), auraient pu répondre avec Baudelaire : « *...nous sommes grands et poétiques dans nos*

cravates et nos bottes vernies. » Image d'un conflit que les générations successives se transmettent, en espérant que l'histoire se chargera de le dénouer. Mais si l'histoire du roman (par exemple) semble obéir, *grosso modo,* à la loi qui commande, dit-on, le destin des civilisations (l'époque de Balzac, de Tolstoï, constituant une manière d'âge d'or), comment concilier cette loi avec l'existence des grands romanciers américains *contemporains ?* Remarquons simplement que l'Amérique est un pays jeune et qu'il est normal — eu égard au retard à rattraper — que coexistent des schémas que l'Europe (la vieille Europe) a pu voir se dérouler dans le temps.

Le cinéma est un art jeune, à peine plus jeune que l'Amérique (le secret de la grandeur du cinéma américain n'est pas ailleurs), et ce qui rend si troublante la lecture des livres de cinéma, n'est-ce pas le sentiment d'avoir affaire à un art dont l'histoire est contemporaine de sa préhistoire ? Voyez les auteurs. Voici d'un côté les seigneurs, les grands fauves du cinéma classique. Ce sont des cinéastes instinctifs, qui œuvrent en deçà du bien et du mal (comme Miller en deçà de l'obscénité), dans un perpétuel état de grâce. Ils sont grands parce qu'ils sont innocents, et c'est exclusivement à eux que s'applique la politique des auteurs : car, au paradis des œuvres inspirées, se perpétue le mythe du génie irresponsable. Tels sont Hawks, Vidor, Dovjenko, Rouch.

Les autres sont d'une race que nous connaissons bien : la race des compliqués, petits-fils de Baudelaire ou de Kierkegaard, stylistes par scrupule, « parfaits » par nécessité. Parce qu'ils *savent*, ceux-là enfantent dans la douleur : perdu le paradis de l'expression facile, leur souci est celui de sa reconquête. Si un Orson Welles réussit à rejoindre la troupe des grands fauves, ce n'est jamais qu'après un détour — comme ces lions nés en captivité qui doivent réapprendre les grands espaces (ce que montre admirablement la petite histoire, en relatant la genèse de *Citizen Kane*). Pour Truffaut lui-même, tout le problème de la création consiste à retrouver le paradis perdu, à reconquérir à force de savoir les terres d'innocence où le savoir n'est rien.

***

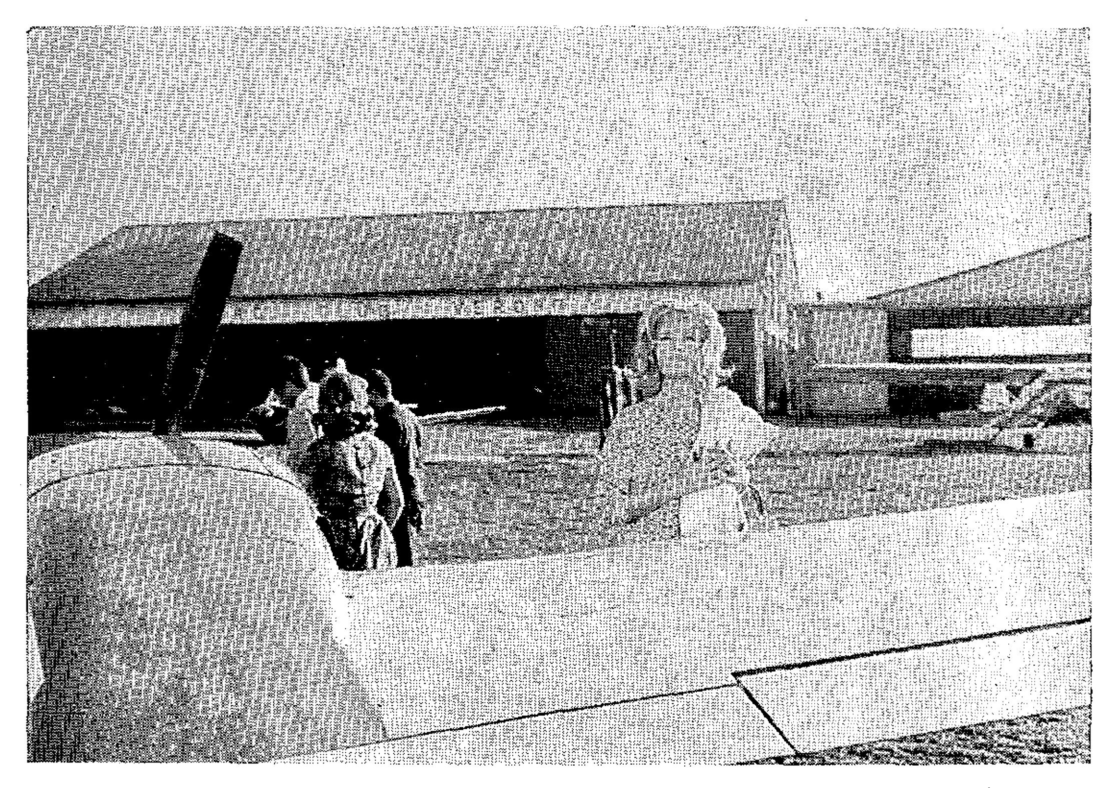
Antonioni refuse le salut, ce qui rend son cas si pathétique (et si irritant en même temps). Il a choisi le déchirement, de vivre au centre fuyant d'une œuvre incertaine, parce que plus qu'aucune autre soumise au magnétisme d'une époque. Aucune de ses déclarations n'a varié d'un iota depuis dix ans, et il faut reconnaître que ce ressassement ne manque pas de grandeur. On pense à un Georges Bataille, récemment emporté par un choix analogue. Prométhée enchaîné a choisi de vivre sa condition.

D'où cette carrière fluctuante, cette filmographie en dents de scie, où se lisent les ébranlements successifs d'une conscience en désarroi, où alternent réussites et échecs, où *L'Eclipse* ne parvient pas à s'élever vers les hauteurs précédemment atteintes par *L'Avventura.*

L'Eclipse illustre à merveille le malentendu de toute création, quand la « rage de l'expression » fait écho à une primordiale impuissance à *dire.* C'est là, comme on sait, un des leitmotive de la littérature moderne (l'œuvre se voulant en même temps retour sur elle-même), et il n'est pas impossible que certains cinéastes aient secrètement en vue d'aussi austères interrogations (le récent film de Bergman en est, à mon sens, l'un des meilleurs exemples). On peut dire d'un Hawks, d'un Dovjenko, que la réussite leur est toujours accordée par surcroît. Ici, au contraire, rien qui ne se veuille chèrement acquis, rien qui ne soit le fruit d'une paradoxale et douloureuse opération, car le malentendu se glisse dans l'œuvre à tous ses niveaux : dans sa genèse puisque tenue, pour naître, de se donner comme impossible, et dans son achèvement puisque sa transparence la dérobe au regard qui la crée.

***

Si faire un film n'est plus recréer l'illusion de l'unité retrouvée (Welles, Truffaut), mais donner le spectacle de l'unité déchirée, on entrevoit ce qu'a tenté Antonioni avec *L'Eclipse* en renonçant cette fois à s'en tenir au seul *exposé* de ses thèmes de prédilection (sur lesquels je ne reviendrai pas). Seulement, l'idée est tellement apparente, elle se refuse si bien à se laisser absorber par la sensualité de



Monica Vitti dans *L'Eclipse.*

l'image, qu'il nous semble nous trouver en présence non d'une œuvre accomplie, mais d'un canevas, d'une de ces esquisses de peintre où l'artiste groupe ses masses, met en ordre ses intuitions, construit l'architecture de son tableau. Si on accorde avec Braque que « *le tableau est fini quand il a effacé l'idée* », *L'Eclipse* n'est pas un film, mais un carnet de notes, le plan d'une œuvre à venir — à moins qu'elle ne révèle l'impossibilité d'une œuvre à voir le jour, accusant cette tendance à se détruire au niveau de sa genèse, déjà sensible dans *La Notte.*

Jusqu'à *L'Avventura* — et, peut-on dire, en dépit des thèses —, Antonioni restait fidèle à une forme de réalisme qui en faisait un disciple de Welles : l'idée ne rompait jamais la plénitude du récit. A partir de *La Notte* apparaît un nouveau parti esthétique. *L'Eclipse* n'est plus le récit d'un déchirement, comme furent *Tentative de suicide, Le Cri,* et *L'Avventura,* c'est le déchirement d'un récit qui vole en éclats sous une volonté forcenée — très moderne — de rendre l'œuvre au néant qui l'habite. Et sans doute Antonioni n'a-t-il pas tort au niveau des intentions (encore que les œuvres modernes les mieux venues ne soient pas toujours celles qui rompent trop délibérément avec les anciennes esthétiques). En un certain sens, la continuité d'une scène ne se justifie que par le postulat de la continuité humaine des personnages qui la vivent (1). Dans la mesure où les personnages ont perdu jusqu'à la nostalgie de cette continuité, c'est

(1) *En un certain sens,* car entre également en jeu la continuité humaine de celui qui crée ces personnages.

le temps lui-même qui s'effrite, ce qu'*indiquent* les dernières minutes du film où tout humanisme se dissout dans le spectacle d'une apocalypse purement instrumentale.

Dès lors, à quoi pourraient bien servir le recours à la profondeur de champ et la continuité de la prise de vues ? Continuité de quoi ? L'homme est mort, le temps est mort, impossible même de parler de *temps morts*. Il ne suffisait plus à Antonioni de rapprocher les êtres des choses, les personnages de leur décor, après les avoir violemment opposés par une forme originale de montage dans le plan (2) : il lui fallait les faire sombrer dans le monde des objets.

Telle était du moins, sensible ici et là, l'intuition de départ de *L'Eclipse*. Malheureusement, le film tel qu'il est ne représente que l'ébauche ambitieuse d'un autre film qui n'existe pas — à moins, je le répète, qu'il ne soit que la superbe démonstration de son impossibilité. L'idée qui court d'un bout du récit (?) à l'autre est le seul habitant de cette planète morte. Autour d'elle, les images se rassemblent en grappes compactes, en un désordre de plans splendides et inutiles (qui se pétrifient parfois dans un symbolisme inadmissible), alors qu'elles devraient *graviter* selon une loi comparable à celle qui régit la course des astres. Décidément, le monde de l'art, comme celui des hommes, a besoin de béquilles pour se tenir debout — ne serait-ce que la pesanteur. Alors, parmi ces aérolithes en débris, on se prend à rechercher les fragments où l'on sente encore battre le temps au ralenti : un air de jazz sur un aérodrome, l'image d'une voiture que l'on retire de l'eau, et, malgré tout, quelques éclats de rires, de loin en loin.

André S. LABARTHE.

Les arêtes vives

LA DENONCIATION, film français en Franscope, de JACQUES DONIOL-VALCROZE. *Scénario :* Jacques Doniol-Valcroze. *Images :* Henri Raichi. *Musique :* Georges Delerue. *Décors :* Pierre Guffroy. *Interprétation :* Maurice Ronet, Françoise Brion, Nicole Berger, Sacha Pitoëff, Raymond Gérome, François Maistre, Jacques Santi, Jean-Claude Darnal, Michel Lonsdale, Gisèle Hauchecorne. Michèle Grellier. *Production :* Les Films de la Pléiade, 1961. *Distribution :* C.F.D.C.

Les films de Jacques Doniol-Valcroze ressemblent à leur auteur : distingué, charmant, avec un soupçon d'austérité qui lui permet de ne jamais accorder trop d'intimité à ses interlocuteurs, Doniol donne toujours à ces derniers la certitude qu'ils sont gens de bonne compagnie.

Ses deux premières œuvres glissaient sur nous comme des chansons aigres-douces (celles de Gainsbourg par exemple), qui ne laissaient pas de trace profonde et les touches de gravité étaient étouffées par la volonté de traiter légèrement les choses graves et gravement les choses légères. On en garde un souvenir attendri avec l'impression d'avoir pénétré assez superficiellement dans l'intimité de l'auteur.

Pour la première fois, Doniol a choisi de traiter gravement un sujet grave. Est-ce à dire qu'il ait été tenté par le « grand » sujet ? On pourrait le croire dans la mesure où ce film semble comporter, au niveau du scénario, des implications générales et où il se réfère à des événements que nous connaissons tous. Qui ne s'est jamais posé la question : « Parlerais-je sous la torture ? » On songe à ces lignes de Michel Leiris dans « L'âge d'homme » : « *Cette question de la résistance à la douleur physique — question qui m'a toujours obsédé, mais de manière toute théorique — acquit une lourde*

(2) Cf. la note sur *La Dame sans camélias* parue dans le n° 113 des *Cahiers*.



Maurice Ronet et Raymond Gérome dans *La Dénonciation* de Jacques Doniol-Valcroze.

réalité durant la période de terreur policière amenée par l'occupation allemande. Il me reste, comme une ombre sur la conscience, la certitude que, si je m'étais mis dans le cas d'être torturé, je n'aurais jamais eu, entre les mains des tortionnaires, la force de ne pas parler. » On aura compris qu'il s'agit-là d'un problème essentiellement personnel qui pourra sembler absurde à de nombreux spectateurs, d'autant plus absurde que la « dénonciation » en question a été gratuite.

Le problème moral posé par la « dénonciation » est un faux problème. Il est pour l'auteur une sorte d'alibi qui va lui permettre d'exprimer ses propres préoccupations. C'est au-delà de ce schéma plus ou moins abstrait, c'est aussi au-delà de l'intrigue policière (d'ailleurs habilement construite), qu'il faut chercher le véritable propos de Jacques Doniol-Valcroze.

En fait, sous le prétexte d'un problème moral, Doniol a réalisé un film presque autobiographique, une sorte de « journal d'un homme de quarante ans ». Ce garçon à qui tout, apparemment, a réussi, nous dresse un inventaire privé : il entrouvre pour nous, pendant la durée d'un film, le mur que son amabilité et sa gentillesse ont construit. Certes, il ne s'agit pas d'une énorme confession lyrique où l'auteur, comme on dit dans la presse spécialisée, « met ses tripes sur la table ». Doniol sera toujours l'homme de quelques-uns, hommes qui appartiennent à une *même famille, je veux dire qui se* comprennent à demi-mot, ce qui n'est, du reste, nullement l'indice d'une supériorité.

Bref, derrière le masque de l'homme souriant, on découvre un inquiet pour qui chaque individu rencontré représente une énigme, chaque heure du

jour, la promesse d'une embûche. Et c'est le fil de ces énigmes et de ces embûches que ce film nous propose, fil complexe qui n'éclaire aucune énigme et ne déjoue aucune embûche. Les rapports entre l'homme et les autres peuvent se définir par le titre d'un article de Doniol critique : « Les arêtes vives », d'autant plus vives que leur apparence semble émoussée. Les relations quotidiennes entre les êtres sont telles, que le héros ne met le doigt sur le visage réel du monde qu'à la faveur d'une crise qui remet son existence en question. Michel, le héros, vit un drame. Ce drame, il essaie de le dominer, par jeu, mais surtout par son attitude naturelle devant la vie, mélange de désinvolture et de sincérité. Pourtant, il ne peut le dominer : les autres ont leur mystère que les mots obscurcissent. Ses amis deviennent des étrangers, sa femme, un beau jouet, à la limite, une belle statue. Et si contact il y a avec le commissaire de police, c'est un contact négatif : tous deux se sont compris — et ils ont surtout compris qu'ils ne se comprendront jamais. Et si contact il y a avec le jeune traducteur, c'est l'espace d'un sourire, c'est-à-dire quelque chose d'impalpable, d'à peine pressenti. Rien ne prouve d'ailleurs que ce sourire n'est pas simple produit de l'imagination.

La Dénonciation est un film-piège qui risque fort de rester incompris. Nous voilà aussi loin du « charmant » Doniol, auteur de bluettes gentilles, que de l'auteur à « suspense ». En fait, il n'a jamais été l'un ni l'autre. Et si, en fin de compte, il se révèle moraliste, c'est non parce qu'il pose un problème moral, mais parce qu'il définit sa propre attitude devant les autres et devant l'univers.

Ce film est d'autant plus un piège que les procédés de narration de Doniol-Valcroze sont moins apparents. Dès les premières images, nous sommes dans l'ambiance même d'un cinéma que nous connaissons bien. Cette séquence dans le bar obscur, avec l'image de Nicole Berger en contrejour, pourrait être extraite d'un film noir américain. Nous nous retrouvons quelques secondes plus tard dans la comédie parisienne, version 1962. Et se succèdent vingt autres ambiances, toutes aussi étrangères les unes aux autres (allant jusqu'au pastiche). Puis soudain, sans qu'il y paraisse, une séquence s'ouvre. Rien, apparemment, n'est changé : un commissaire de police parle avec le héros. Ils se disent des choses banales, relatives à l'anecdote, c'est-à-dire à la partie la plus superficielle du film. On comprend soudain que quelque chose est en train de se passer. C'est un regard. C'est une intonation. C'est un sourire à peine esquissé. Rien n'a changé, mais tout a changé. Rien n'a changé, parce que le film conserve, à travers toutes ses ambiances, le même ton fait de nonchalance, et d'une apparente facilité, ton que l'on peut détester, mais qu'on ne peut nier. Mais tout a changé, parce que le film bascule dans sa véritable dimension. Doniol ne démontre pas, il n'expose pas, il se confie. Et toutes ces ambiances variées étaient aussi indispensables au film que cette séquence-clé.

Un jour, François Truffaut, parlant du critique Doniol, disait : « *C'est avant tout un scénariste.* » C'est pourtant au niveau du scénario que le film pêche. Pour mieux cacher son jeu, Doniol a voulu un script bien ficelé. Il est trop bien ficelé ; je veux dire qu'il n'évite pas les ficelles. Mais devant un film-confession, les notions de « parfait » et d' « imparfait » disparaissent *La Dénonciation* nous permet de découvrir l'homme qui a nom Jacques Doniol-Valcroze sous son jour le plus vrai. Et c'est toujours une aventure passionnante que de découvrir un homme.

Jean WAGNER.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Dérèglements

MONDO CANE, film documentaire italien en Technicolor de GUALTIERO JACOPETTI, PAOLO CAVARA, FRANCS PROSPERI. *Commentaire :* Gualtiero Jacopetti. *Images :* Antonio Climati et Benito Frattari. *Musique :* Riz Ortolani et Nino Oliviero. *Production :* Cinériz, 1962.

Le film est plus bête que méchant, malgré certains trucages éhontés du commentaire et du montage.

De minables facilités (la gymnastique des vieilles dames - les fantaisies culinaires) jouxtent le bon documentaire (les requins).

Une trouvaille charmante : le baiser utilitaire des sauveteuses australiennes. Autre bon passage : les Américains à Honolulu qui, paradoxalement, au milieu d'indigènes à qui l'on fait exploiter leur floklore, représentent la naïveté et la simplicité. Là, le ton est juste.

A l'opposé, une incompréhension crasse de certains rites, très beaux : le potlatch - l'incinération de l'argent du défunt, incompréhension qui traduit à merveille le scandale que représente pour la mentalité ouvriéro-bourgeoise le mépris, quelque forme qu'il revête, des richesses.

De toute façon, le film, diaboliquement agencé, accroche.

On regrette qu'une matière souvent belle ait été stupidement gâchée. On peut surtout regretter que l'auteur soit passé à côté du véritable sujet (qu'esquissent également — mais peu ou mal — les épisodes allemand, italien et tauromachique) : la survivance ou la résurgence, dans notre monde policé, de certaines formes de « sauvagerie », analogues à celles qu'on peut observer chez les primitifs ; la nécessité de cette « sauvagerie », si l'on veut échapper aux névroses de notre enfer climatisé.

La parole est au Rouch des *Maîtres-fous*. — M. D.

Songe baroque

TWO LOVES (ANNA ET LES MAORIS) film américain en Cinémascope et Metrocolor de CHARLES WALTERS. *Scénario :* Ben Maddow d'après Sylvia Ashton Warner. *Images :* Joseph Ruttenberg. *Musique :* Bronislau Kaper. *Interprétation :* Shirley Mac Laine, Laurence Harvey, Jack Hawkins, Nobu McCarthy, Juano Hernandez. *Production :* M.G.M.

Pour les maniaques du *double talk* composant la critique quotidienne, le nom de Charles Walters n'éveille aucun écho, à l'exception d'une ignorance satisfaite. On a trop tendance à oublier qu'il fut l'un des quatre mousquetaires du *Show Business*, l'un des artisans de la révolution de 49, selon l'expression de René Gilson, d'où sortit le *musical* moderne. Ses derniers films, certes, n'incitent guère à l'indulgence, et en particulier ces comédies essoufflées où quelques scénaristes sans imagination vantent mollement les vertus du matriarcat américain, généralement incarné par une Doris Day de plus en plus redoutable.

Heureusement, le mélodrame freudien, deuxième arme secrète de la Metro où s'illustra de glorieuse manière Minnelli, le remet en selle, comme la comédie musicale, à savoir *Bye Bye Birdie* l'a fait pour George Sidney. Et cela, en dépit d'un scénario bavard et maladroit. Les trois premiers quarts d'heure sont difficiles à encaisser, Walters n'étant pas l'homme à sauver une situation perdue, ni transformer une discussion languissante en un délire métaphysico-paroxystique cher à Douglas Sirk. Tout au plus décore-t-il adroitement ces tunnels soporifiques, jouant élégamment avec le décor. Mais peu à peu l'histoire se fait plus cruelle, le dessin devient plus net et plus précise la facture. Cette lutte étrange, ce combat douteux mettant aux prises un homme pour qui « il est plus facile de mourir que de naître » (Bacon) et une jeune femme prisonnière d'une civilisation puritaine, prend des accents étranges. Et la mort sur laquelle il s'achève ne manque pas de beauté, cette chute *off*, de Laurence Harvey, l'écran qui reste vide et ces flammes qui jaillissent au premier plan. Entre

temps, au hasard d'une parabole *magique*, s'ébauche l'esquisse d'une nouvelle dialectique sentimentale que ne vient pas ternir un dénouement ambigu, véritable apologie de l' « amoralité ».

La simplicité de la démarche de Walters, que rehausse une flamboyante photographie de Joseph Ruttenberg, sauve donc cette œuvre inégale et parvient à lui donner l'allure d'un rêve ou éclate, superbe trouvaille onirique, un travelling inattendu sur des fleurs, réminiscence de *Torch Song*, où se détache une scène d'ivresse, sorte de songe baroque qui est avant tout, comme l'a écrit De Quincey, une « contemplation de la mort ». — B.T.

Retour aux sources

LA TERREUR DES MERS, film italien en Eastmancolor et en Totalscope de DOMENICO PAOLELLA. *Images :* Carlo Bellero. *Décors :* Alfredo Montori. *Interprétation :* Don Megowan, Emma Danieli, Livio Lorenzon, Silvana Pampanini, Philippe Hersent, Loris Gizzo, Germano Longo. *Production :* Romana Films (Rome), S.N.C. (Paris), 1961. *Distribution :* Films Marbeuf.

Ignorant tout de Paolella, je ne disposais, outre l'enthousiasme de quelques amis, que de fort peu d'éléments pouvant m'inciter à aller voir la *Terreur des mers*.

La première surprise vint du générique, Silvana Pampanini y figurant non seulement comme actrice, mais comme coscénariste ; sa part ne doit pas être minime, à en juger par le soin dont sont entourées ses apparitions, survenant toujours au moment le plus favorable, et par le caractère masochiste de son personnage : l'on ne voit d'elle, la première fois, que son image se reflétant dans la boue, image qu'un pirate essaye vainement de saisir. Le script d'ailleurs mérite quelques mots, moins pour sa trame, à la fois lointainement inspirée de Rafaël Sabatini et d'un fait historique, si l'on en croit Belain d'Esnambuc, que par l'accumulation systématique de péripéties excessives : les combats deviennent des massacres où nul n'est épargné, les Espagnols pour avoir raison des pirates leur envoient des filles et profitent d'un début d'orgie pour les exterminer, les amants renégats sont lapidés par les femmes qui ont survécu au carnage. Ce goût pour l'invraisemblable est l'une des caractéristiques d'un genre typiquement italien, que Siclier oublia de mentionner dans son étude sur le péplum : le mélodrame historique, irréaliste et délirant, cheval de bataille des valeureux Leonviola, Matarazzo et du génial Freda.

A ces qualités sympathiquement inattendues, ajoutons la plus grosse surprise, à savoir la mise en scène ; selon une expression consacrée aux *Cahiers*, Paolella fait flèche de tout bois et atteint très souvent la cible, transformant des acteurs minables (Don Megowan) en archétypes superbement manichéens. Incapables, faute de temps et d'argent, de pallier la mollesse des figurants italiens qui se prennent les pieds dans les cordages pendant les abordages et ne disposant que d'un matériel flottant réduit, il escamote purement et simplement les batailles navales au mépris de toute vraisemblance. Comme il ne peut se payer le luxe d'un plan d'ensemble qu'avec l'aide de stock-shots de maquettes empruntées à *Capitaine Morgan*, les trouvailles stratégiques, compréhensibles en théorie, demeurent dans leur exécution d'une douloureuse obscurité : je défie quiconque de reconstituer le débarquement sur l'île et le combat final.

Afin de faire oublier ces faiblesses, Paolella soigne ses cadrages, mijote quelques travellings du plus heureux effet et considère chaque scène comme une fin en soi. Il supprime d'ailleurs toutes les transitions, tous les plans inutiles ; à peine un personnage a-t-il pris une décision qu'on en voit la concrétisation dans l'image suivante : l'ouverture est à ce titre exemplaire de simplicité et d'efficacité : en deux coups de cuillère à pot, trois panoramiques, quatre champs-contrechamps et un cadrage renversé tout est expliqué dans le plus pur style hemingwayien. Cette technique efficace convient aux scènes d'action se déroulant sur la terre ferme entre une vingtaine de figurants que le réalisateur prend plaisir à exterminer : le massacre des pirates sous l'œil moqueur de Silvana dénote une sûreté dans le découpage, une invention visuelle, un lyrisme descriptif qui sentent leur influence cottafavienne : l'un des derniers survivants, foudroyé par plusieurs balles et déjà mort, continue à marcher avant de s'abattre sur le corps d'une fille vaguement déshabillée ; un homme tombe dans une embuscade en rase campagne ; les boucaniers s'embarquent la nuit, à la lueur des torches, dans un port transformé en bourbier.

Gardons-nous de généraliser ; cette *Terreur des mers* est peut-être un de ces accidents qui arrivent aux cinéastes italiens comme cet *Esclave de Rome*, alerte et bien élevé, de Sergio Grieco, ou *Ivan le Conquérant*, agréables variations hémoglobiniennes de Primo Zeglio. Si l'on en croit Roland Straglati (et on peut, la preuve : Léo Perutz) Paolella aurait signé plusieurs films étonnants. — B. T.

Ces notes ont été rédigées par MICHEL DELAHAYE et BERTRAND TAVERNIER.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 1er AOUT AU 4 SEPTEMBRE 1962

5 FILMS FRANÇAIS

Arsène Lupin contre Arsène Lupin, film d'Edouard Molinaro, avec Jean-Claude Brialy, Jean-Pierre Cassel, Michel Vitold, Geneviève Grad, Françoise Dorléac. — Le film court désespérément à la poursuite du climat Lupin. Le climat Molinaro, lui, ne fait pas illusion une seconde.

Un chien dans un jeu de quilles, film de Fabien Collin, avec Christian Marquand, Elke Sommer, Sophie Daumier, Danielle Evenou. — Du sous-Broca, du sous-sous-Deville.

Les Filles de la Rochelle, film de Bernard Deflandre, avec Geneviève Cluny, Philippe Lemaire, Raymond Bussières, Guy Decomble. — On a honte pour ceux qui ont fait ça.

Portrait-robot, film de Paul Paviot, avec Maurice Ronet, Andréa Parisy, Jacques Riberolles, Karin Michaël. — Sympathique. Un sujet hitchkockien (thème de l'échange), traité sans bluff ni prétention. Pas de vulgarité non plus, ni de facilités abusives. En somme : des qualités, mais presque uniquement négatives. Paviot est, semble-t-il, desservi par sa trop grande humilité, volontaire ou non. Ronet trouve ici son meilleur emploi. A noter la justesse de ses rapports avec les deux femmes.

Trique, gamin de Paris, film en couleurs de Marc de Gastyne, avec Gil Vidal, Jacqueline Danno, Claudine Maugey, Michel Martaguet. — Tous les défauts, aucun des charmes de la naïveté.

14 FILMS ITALIENS

Audace colpo dei soliti ignoti (*Hold-up à la milanaise*), film de Nanni Loy, avec Vittorio Gassman, Renato Salvatori, Claudia Cardinale, Nino Manfredi. — Suite abusive du *Pigeon* dont on resuce les astuces en les usant jusqu'à la corde.

Boccaccio 70 (*Boccace 70*), film en couleurs de Federico Fellini, Luchino Visconti, Vittorio de Sica, avec Peppino de Filippo, Anita Ekberg, Romy Schneider, Thomas Millian, Paolo Stoppa, Sophia Loren. — Fellini, au plus bas, fait un numéro d'une insoutenable vulgarité. De Sica trouve sa voie dans la facilité du sous-pagnolisme. Visconti fait un admirable sketch, dont nous parlerons dans notre prochain numéro.

L'Eclisse (*L'Eclipse*). — Voir critique d'André S. Labarthe, dans ce numéro, page 52.

La furia di Ercole (*Hercule se déchaîne*), film en Scope et en couleurs de Gian-Franco Parolini, avec Brad Harris, Serge Gainsbourg, Brigitte Corey, Mara Berni. — Vif, gentil. Du goût, de l'humour.

Gordon, il pirate nero (*Gordon, chevalier des mers*), film en Scope et en couleurs de Mario Costa, avec Ricardo Montalban, Vincent Price, Giulia Rubini, Liana Orfei. — Belle captive délivrée par généreux pirate. Nullissime.

L'Inassouvie, film de Dino Risi, avec Mylène Demongeot, Elsa Martinelli, Peter Baldwin, Jacques Sernas. — Risi fait preuve de suffisamment de personnalité pour surmonter les pièges de l'antonionisme. Il trace avec assez de justesse le portrait d'une impossible starlette dont l'irresponsabilité fait le malheur d'un jeune homme de bonne famille. Très bonne interprétation de Peter Baldwin. On voit trop peu Elsa Martinelli. On voit trop Mylène Demongeot.

Militari mezzo (*Un de la réserve*), film en couleurs de Steno, avec Renato Rascel, Franco Fabrizi. — Steno, de plus en plus asthénique, utilise sordidement les vieilles ficelles de la comédie de caserne.

Mondo cane. — Voir note de Michel Delahaye, dans ce numéro, page 58.

Il mondo di notte, n° 2 (*Tous les plaisirs du monde*), film en Scope et en couleurs de Gianni Proia. — Ce genre de films (celui-ci est le troisième) ne vaut que par la qualité des numéros filmés. Or, celle-ci s'améliore tant soit peu. Mention spéciale pour les cinq très belles minutes du numéro (très mondocanien) du plongeur d'Acapulco.

Nefertiti, reine du Nil, film en Scope et en couleurs de Fernando Cecchio, avec Jeanne Crain, Vincent Price, Edmund Purdom, Amadeo Nazzari. — Le film a cherché, paraît-il, à respecter la vérité historique. Il est en tout cas d'un imperturbable sérieux dans la pauvreté. Les « orgies », compassées, se déroulent dans un décor de snack-bar.

Tempi duri per i vampiri (*Les Temps sont durs pour les vampires*), film en couleurs de Steno, avec Renato Rascel, Sylvia Koscina, Christopher Lee, Lia Zopelli. — Seule trouvaille : le titre. On peut en déduire qu'il n'est pas de Steno.

Il terrore dei mari (*La Terreur des mers*), film en Scope et en couleurs de Domenico Paolella, avec Don Megowan, Emma Danieli, Livio Lorenzon, Silvana Pampanini. — Voir note de Bertrand Tavernier, dans ce numéro, page 59.

Les Titans, film en Scope et en couleurs de Duccio Tessari, avec Antonella Lualdi, Jacqueline Sassard, Pedro Armendariz, Gérard Séty, Giuliano Gemma. — Un humour constant rend distrayante cette adroite œuvrette.

Ulisse contro Ercole (*Ulysse contre Hercule*), film en couleurs de Mario Caiano, avec Michael Lane, Georges Marchal, Alessandra Panaro, Gianni Santuccio. — N'Ulyssime.

8 FILMS AMERICAINS

Ada (*Le troisième homme était une femme*), film en Scope et en couleurs de Daniel Mann, avec Susan Hayward, Dean Martin, Wilfrid Hyde White, Ralph Meeker. — Le héros de *Un Homme dans la foule* a épousé Mrs Smith-au-Sénat. La bâtardise du résultat est encore aggravée par une confusion et un confusionnisme bêtifiants. Susan Hayward est plus insupportable que jamais.

Barabbas (*Barabbas*), film en 70 mm et en couleurs de Richard Fleischer, avec Anthony Quinn, Silvana Mangano, Vittorio Gassman, Ernest Borgnine, Valentina Cortese, Katy Jurado, Arthur Kennedy, Jack Palance. — L'idée astucieuse de Pär Lagerkvist est diluée dans le grand spectacle. Quant à celui-ci, la vivacité du très mineur Fleischer rend le film supportable. Jack Palance, bien utilisé, anime le meilleur moment du film.

Lonely Are the Brave (*Seuls sont les indomptés*), film en Scope de David Miller, avec Kirk Douglas, Gena Rowlands, Walter Matthau, Michael Kane. — Les chevaliers ne peuvent plus errer sous peine de se faire écraser par les voitures. Le film, aux effets un peu appuyés, est d'un donquichottisme simpliste, mais sympathique. Il réussit à imposer le personnage d'un héros, irrécupérablement asocial, qui essaye de perpétuer le mode de vie du cow-boy vagabond, à l'époque des avions à réaction et de la carte d'identité, et qui va jusqu'à défier délibérément la loi. Dalton Trumbo a vraiment mis le paquet, avec un dialogue à gros mais bons effets. La femme et l'hélicoptère sont particulièrement remarquables. La fin est très faible.

Machine Gun Kelly (*Mitraillette Kelly*), film de Roger Corman, avec Charles Bronson, Susan Cabot, Morey Amsterdam, Wally Campo. — Le gangster tient la mitraillette, mais c'est la femme qui la lui fait tenir. Le film, dont la morale pourrait être : La couardise ne paie pas, développe cette ingénieuse idée avec un certain sens de l'humour et de l'insolite.

Say One For Me (*L'Habit ne fait pas le moine*), film en Scope et en couleurs de Frank Tashlin, avec Bing Crosby, Debbie Reynolds, Robert Wagner, Ray Walston. — Consternant déluge de fadeurs.

The Secret of Monte-Cristo (*Le Secret de Monte-Cristo*), film en Scope et en couleurs de Robert S. Baker et Monty Berman, avec Rory Calhoun, John Gregson, Patricia Bredin, Giana-Maria Canale. — De l'imagerie, mais plate. Rory Calhoun, pas marrant.

The Steel Claw (*Le Dernier train de Santa-Cruz*) film en couleurs de George Montgomery, avec George Montgomery, Charito Luna, Mario Barri, Paul Sorensen. — Aldricho-hustonien dans sa conclusion (assez faible), le film est walshien dans son principe et sa tonalité générale. Il est enlevé avec conviction et relaxation et fourmille de trouvailles en tous genres, y compris dans le dialogue. Mention spéciale à l'admirable acteur qui interprète le rôle du faux général.

The Story On Page One (*Du Sang en première page*), film en Scope de Clifford Odets, avec Rita Hayworth, Anthony Franciosa, Gig Young, Mildred Dunnock. — Très belle idée massacrée par de grandes maladresses — dont un intempestif flash-back — sans parler des invraisemblances psychologiques qui abondent dans le procès. Une certaine audace dans le scénario, et Rita Hayworth, font pardonner bien des choses. Mais Anthony Franciosa est dur à avaler.

4 FILMS ALLEMANDS

Der Frosch mit der Maske (*La Grenouille attaque Scotland Yard*), film de Harald Reinl, avec Joachim Fuchsberger, Siegfried Lowitz, Jochen Brockmann, Karl Lange. — Toujours à court d'idées, et, pourrait-on croire, de flics, le policier allemand, en plus de Scotland Yard, annexe ici le private américain, puis, continuant sur sa lancée...

Das Schwarze Schaf (*Fais ta valise, Sherlock Holmes*), film de Helmuth Ashley, avec Heinz Ruhmann, Maria Sebaldt. — ...fait appel aux Irlandais, en la personne d'un curé détective très et mal imité de Father Brown.

Und singen die Wälder (*Les Géants de la forêt*), film en couleurs de Paul May, avec Gert Fröbe, May-Britt Nilsson, Joachim Hansen, Anna Smolik. — Mélodrame allemand à patriarche.

Via Mala (*Via Mala*), film en couleurs de Paul May, avec Gert Fröbe, Joachim Hansen, Christine Kaufmann, Christian Wolff, Anita Höfer, Edith Schultze-Westrum. — Mélodrame allemand à patriarche.

2 FILMS ANGLAIS

Information Received (*Scotland Yard à l'écoute*), film de Robert Lynn, avec Sabina Sesselmann, William Sylvester, Hermione Baddeley, Edward Underdown. — Face policière du cinéma d'Etat-major.

The Inspector (*l'Inspecteur*), film en Scope et en couleurs de Philip Dunne, avec Stephen Boyd, Dolores Hart, Lea McKern, Hugh Griffith. — Un grand sujet, traité malheureusement de façon aussi adroite dans la convention que maladroite dans l'invention. Dolores Hart est bien.

1 FILM MEXICAIN

El Ultimo Rebelde (*Les Desperados de la Sierra*), film de Michael Torrès, avec Carlos Thompson, Ariane Welter. — Deux Mexicains, partis du Mexique, vengent, en Californie, le meurtre de leur sœur.

1 FILM SOVIETIQUE

Les Années de feu. — Voir critique dans notre prochain numéro.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

●

Prix du numéro : 3,00 NF

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **28 NF** (France) et **32 NF** (Etranger)
Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix : Nos 3, 6	**2,00 NF**
Nos 7 à 89	**2,50 NF**
Nos 91 et suivants	**3,00 NF**
Numéros spéciaux : 42, 90	**3,50 NF**
78, 100, 118, 126, 130	**4,00 NF**

Port : Pour l'étranger **0,25 NF** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 71, 80.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisée** Nos 51 à 100 .... **3.00 NF**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA.**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 4e trimestre 1962.

PRESENCE DU CINEMA

revue mensuelle de cinéma

•

Rédacteur en chef : Jean CURTELIN

Directeur : Alfred EIBEL

Le numéro : 4 NF *(étranger :* 4,50)

•

ABONNEMENT

France, Union Française : 6 mois, 23 NF. 12 mois, 45 NF.

Etranger : 6 mois, 27 NF - 12 mois, 51 NF

Adresser lettres, chèques à PRESENCE DU CINEMA, 25, passage des Princes, Paris-2e
C.C.P. Paris 11056-71

(Jusqu'au 15 novembre, les 15 premiers numéros pour 45 NF (étranger, 50 NF) *Aucun envoi contre remboursement ne sera effectué)*

PRESENCE DU CINEMA

— Depuis décembre 1961, paraît régulièrement tous les mois et entame avec *succès* sa deuxième année.

— **PRESENCE DU CINEMA** propose de nouveaux metteurs en scène. Elle est la base de tout un cinéma à venir. C'est autour d'elle que se cristallisent les conceptions et les thématiques de la nouvelle critique de cinéma. Elle vous aidera à élargir votre champ de prospection cinématographique.

— **PRESENCE DU CINEMA,** qui n'est écrit que par des professionnels du cinéma, *est* un élément de connaissance indispensable à tous ceux qui ne voient pas, dans l'étymologie du mot « cinéma », une synonymie entre « tourner » et « tourner en rond ».

PRESENCE DU CINEMA

Au sommaire des numéros précédents : Michel Aubriant, Ben Barzman, Antoine Blondin, Daniel Boulanger, Claude Brulé, Philippe de Broca, Noël Calef, Vittorio Cottafavi, Jacques Doniol-Valcroze, Michel Déon, Georges Franju, André Fraigneau, Paul Guimard, Edmond T. Gréville, Audrey Hepburn, Paul Jarrico, Pierre Kast, Monique Lange, Jack Lemmon, J.-P. Mocky, Edgar Morin, Daniel Mainwaring, Roger Nimier, Eric Ollivier, Gérard Oury, Otto Preminger, Abraham P. Polonsky, Richard Quine, Jean-Paul Rappeneau, Martin Rackin, Claude Roy, Vittorio de Sica, Claude Sautet, Daniel Taradash, André Tabet, Arnaud d'Usseau, Raoul Walsh, Michael Wilson, Burton Wohl, etc., etc.

•

Des filmographiques complètes. Des entretiens. Les films du mois.

PRESENCE DU CINEMA

Ont déjà paru :

Première collection

No 1 — Le nouveau cinéma français	3	NF
Nos 2/3 — Situation du western ..	5	NF
Nos 4/5 — Le cinéma des blousons noirs	6	NF
Nos 6/7 — Sadisme et Libertinage au cinéma	6	NF
No 8 — Les nouvelles actrices du cinéma français	3,60	NF
Collection blanche		
No 9 — Décembre 61 - Vittorio Cottafavi	4	NF
No 10 — Janvier 62 - *Avenir du cinéma français*	4	NF
No 11 — Février 62 - Otto Preminger	4	NF
No 12 — Mars-avril 62 - Claude *Sautet, Don Weis*	4	NF
No 13 — Mai 62 - Raoul Walsh ..	4	NF
No 14 — Juin-juillet 62 - Les scénaristes français et américains	4	NF
No 15 — Septembre 62 - Blake *Edwards*	4	NF
No 16 — Octobre 62 - La comédie en France	4	NF

A paraître :

No 17 — Novembre 62 - L'acteur 4 NF

En préparation : La production en France - Joseph Losey - Fritz Lang - Les Chefs opérateurs - Howard Hawks - Sacha Guitry.